

A Importância da Cor nos filmes de Wes Anderson
Análise dos filmes *Moonrise Kingdom*, *The Grand Budapest Hotel* e *Isle of Dogs*

Carolina Silvério Cabrita

Dissertação em Ciências da Comunicação
Especialização em Cinema e Televisão

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Lisboa (Setembro, 2020)

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, Especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação da Professora Auxiliar Maria Margarida Abreu de Figueiredo Medeiros Mendes Godinho, departamento de Ciências da Comunicação da FSCH da Universidade Nova de Lisboa

Lisboa, setembro 2020

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer o apoio de várias pessoas que me deram força e motivação para terminar a minha dissertação.

Em primeiro lugar, não posso deixar de agradecer à minha orientadora, professora auxiliar Margarida Medeiros, por toda a paciência, empenho e sentido prático com que sempre me orientou neste trabalho. Muito obrigada por ter-me corrigido quando necessário sem nunca desmotivar.

Desejo igualmente agradecer a todos os meus colegas do Mestrado em Ciências da Comunicação, cujo apoio e amizade estiveram presentes em todos os momentos.

Agradeço também ao ISTECS, onde trabalho, por serem sempre prestáveis, e especialmente ao Professor Doutor Pedro Brandão, por acreditar em mim e incentivar-me a começar esta nova etapa na minha vida académica.

Por último, e não menos importante, quero agradecer à minha família e amigos, em especial à minha mãe Dulce Silvério, ao meu pai João Cabrita, à minha irmã Matilde Cabrita, à minha avó Cinda e ao meu namorado Pedro Maia. Sem eles eu não teria chegado tão longe, pois nos momentos de mais desespero e cansaço deram-me apoio incondicional e força para continuar e terminar esta dissertação.

Também deixo uma especial atenção à minha adorada gata Mika, que também me ajudou neste trabalho com o seu ronronar e carinho.

A importância da cor nos filmes de Wes Anderson

Análise dos filmes *Moonrise Kingdom*, *The Grand Budapest Hotel* e *Isle of Dogs*

CAROLINA CABRITA

RESUMO

Wes Anderson tem vindo a deixar a sua marca no cinema contemporâneo norte-americano, é conhecido pelo seu estilo de narrativa e pelo seu visual excêntrico. A cor é um elemento essencial nos seus filmes e tem um papel importante em paralelo com a narrativa. Nesta dissertação vou analisar o seu percurso em relação às cores através de três dos seus filmes com diferentes paletas cromáticas. Esta análise observa o contexto da atmosfera de Anderson, das suas histórias e personagens, das suas influências, em relação às cores escolhidas pelo diretor, autor em que todo o contexto cromático determina o conceito da obra em si.

Palavras-Chave: Cor, Cinema, Wes Anderson, Indie, Estética

ABSTRACT

Wes Anderson has been making his mark in contemporary American cinema, is known for his narrative style and eccentric look. Color is an essential element in his films, he plays an important role in parallel with the narrative. In this dissertation I will analyze his path in relation to colors through three of his films with different color palettes. This analysis looks at the context of Anderson's atmosphere, his stories and characters, his influences, in relation to the colors chosen by the director, author in which the entire chromatic context determines the concept of the work itself.

Keywords: Color, Cinema, Wes Anderson, Indie, Aesthetics

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
PARTE I.....	12
1. Wes Anderson.....	12
1.1. Quem é Wes Anderson?.....	12
1.2. Anderson, um realizador <i>Indie</i>	15
PARTE II.....	20
1. <i>Moonrise Kingdom</i> , Verde, Amarelo e Norman Rockwell.....	20
2. <i>The Grand Budapest Hotel</i> , Rosa, Violeta e Stefan Zweig.....	31
3. <i>Isle of Dogs</i> , Castanho, Cinzento e Hayao Miyazaki.....	41
4. O Vermelho dos três filmes.....	52
CONCLUSÃO.....	56
BIBLIOGRAFIA.....	58
FILMOGRAFIA.....	63
ANEXOS.....	64

INTRODUÇÃO

Descobri Wes Anderson a partir do seu oitavo filme, *The Grand Budapest Hotel*. Um filme com uma atmosfera de cores pastel encantador, onde os detalhes enriquecem o espaço, com personagens marcantes que invocam algum romantismo, mas que misturam agressividade e leves momentos de comédia, tudo isto passado num aconchegante hotel que se encontra num fictício país gélido.

Este filme abriu-me portas para a sua obra, começando assim a explorar os sete filmes anteriores. Qualquer espetador e admirador de cinema perceberá que existem certos pontos constantes em todos eles, da qual um me fez chamar mais à atenção; as cores. As cores nos filmes de Anderson são tão marcantes que até existe quem faça compilações das mesmas sobre cada filme, e publica-as na internet. A cromática de Anderson é supersensível, todos entendem quais as paletas dos filmes de Anderson devido a planos centrais e silhuetas invejosamente belas que estão combinadas com as cores. Como também é referido por Lauren Wilford e Ryan Stevenson (2018) na sua obra:

A maioria dos cinéfilos sabe que a paleta é elaborada em grande parte entre um diretor (como Wes) e um designer de produção (como Paul Harrod), e parte do jogo é deduzir a paleta de seis ou sete cores fortemente delimitadas que eles escolheram antes de começarem o guião. Nos filmes de Wes, o jogo é mais fácil do que o habitual, e muitas pessoas no *Pinterest* e no *Tumblr* constroem paletas inspiradas nos filmes. Para *The Life Aquatic with Steve Zissou*, todos concordam que Wes escolheu o amarelo, o vermelho e o azul-celeste. No *The Grand Budapest Hotel*, ele escolheu o rosa e o roxo, exceto nas partes laranja e castanho. O *The Royal Tenenbaums* tem muito cor-de-rosa, mas é um rosa diferente. O *Moonrise Kingdom* tem muito amarelo, mas é um amarelo diferente. As paletas parecem tão específicas, tão consistentes, tão harmoniosas, que é fácil supor que Wes as percebesse de cima para baixo antes de a câmara começar a filmar a primeira cena, talvez antes de ele sequer escrever a primeira linha do guião. (p. 128)

Qualquer espetador que veja os seus filmes não pode negar a sua estética visual distinta com o uso de uma paleta de cores que demonstram uma profunda reverência pelos tons saturados e de pastel. O uso de esquemas de cores simbólicos e cuidadosamente selecionados também enfatiza os significados únicos de cada filme, de cada personagem, no fundo, de cada detalhe, imprimindo assim um brilhante significado nas entrelinhas, alterando a forma como os espetadores contemplam um filme de Wes Anderson. Tornando-se assim evidente a adoração de tantos designers, admiradores de arte, pelas suas criações e daí então surgirem artigos e sites onde analisam as cores das cenas de vários filmes do diretor. Como poderá ser visto, por exemplo no artigo de Sara Barnes onde esta menciona uma conta na rede social *Instagram* de alguém que faz publicações com paletas de cores de vários filmes, inclusive de Wes Anderson. Aliás, a primeira imagem que se vê neste artigo de Barnes é precisamente a do filme *The Grand Budapest Hotel*. Barnes (2017), logo no primeiro parágrafo, menciona a importância da cor nas produções audiovisuais, entre outras:

A importância da cor não pode ser exagerada. Na arte, no design e no cinema, ela desempenha um papel vital na promoção do clima de uma composição ou cena. O

Instagram Palette Maniac tem um “amor pelas cores” que define toda a sua conta. Ao usar *screenshots* de filmes, programas de televisão e *videoclips*, eles extraem as paletas de cores predominantes e exibem-nas sob a imagem. Às vezes, o resultado destaca a dramática gama de cores que um diretor emprega, enquanto noutros casos, a cena é caracterizada pela sua distinta falta de gama cromática. (para. 1)

Mas qual é a primeira coisa que um espetador consegue extrair quando vê um filme de um determinado autor? E será isso que o ajuda a introduzir-se ao mesmo? Para responder a estas perguntas e toda a causa em si desta dissertação, resolvi mencionar aqui o que Marcello Giacomantonio (1976) explica no seu livro sobre *Os Meios Audiovisuais*. Existem três níveis de atenção para a leitura de uma imagem por parte do espetador; o Nível Instintivo, Descritivo e Simbólico, sendo o Nível Instintivo o que melhor poderá explicar este fenómeno, pois é o primeiro que absorvemos:

O Nível Instintivo: que se realiza logo que a imagem aparece. Os elementos de que este nível depende estão ainda estreitamente ligados ao mecanismo da percepção, são elementos emotivos por excelência: cor, formas, expressões, evocações imediatas. Nesta fase, os olhos leem rapidamente a imagem e transmitem as primeiras impressões ao cérebro, condicionando, em certa medida, as fases seguintes da leitura. [...] a tonalidade e a cor da imagem assumem também um valor preponderante. A evocação de sentimentos está em nós geralmente, ligada às cores que definimos “quentes” ou “frias”, consoante as sensações que em nós suscitam, e conseguimos associar adjetivos às cores exatamente porque estas evocam em nós uma determinada atmosfera. (p.39)

Isto explica como a cor, dentro da linguagem visual no cinema, pode influenciar sensorialmente a receção da mensagem transmitida. Por isso é que o espetador absorve logo esta característica marcante em Wes Anderson o que o faz distinguir de muitos outros realizadores. Sobre a última afirmação de Giacomantonio pode-se fazer exemplo disso a comparação entre o filme *Moonrise Kingdom* e *The Budapest Hotel*, onde as cores quentes predominam no primeiro filme e no segundo as cores frias.

Para além disso, é visível que, conforme o estilo que este realizador opta por ter em cada filme, as cores mudam também. O que ajuda ainda mais, a criar a atmosfera e a criar a ligação com as personagens. Mayshark (2007) explica a “receita” de Anderson para este seu estilo:

(...) O mundo de Anderson é um lugar distinto e coerente, uma mistura de épocas e estilos – literatura pré-escolar dos anos 50, rock’n’roll dos anos 60, visão televisiva dos anos 70, todos filtrados por uma predileção do início do séc. XX pelas histórias de aventuras para crianças. (p. 117-136)

Quando visionamos um filme com tal impacto visual, estético e técnico que existe na cinematografia de Wes Anderson, passamos por estes três estágios e/ou níveis de análise visual, como Giacomantonio explica na sua obra, e isso não nos deixa, indiferentes. Mas o primeiro impacto é o que certamente mais guardamos na memória sendo esse o nível/estágio do instinto, ou seja, as cores. O mesmo acontece na primeira vez que vemos um quadro de Van Gogh, o que nos salta à vista são as cores, as formas e a geometria das suas pinturas, pois é inevitável, só depois observamos as pinceladas, os seus traços, ou seja, a técnica, e por fim

o significado e a história por trás. Primeiro Anderson envolve-nos no seu mundo com o impacto visual e depois com a sua técnica pertinente e por fim com a sua história e personagens cativantes, e como tudo isto se conjuga. É com esta receita que ele nos encanta e envolve-nos, aliás, até o crítico de cinema da revista New Yorker, Richard Brody (2012) escreveu num artigo que; “Anderson é um dos poucos cineastas cujas imagens são instantaneamente reconhecíveis, cujo nome pode se tornar adjetivo (...)” (para. 3).

Todo o conjunto do seu filme, desde a estética à parte técnica, ajuda assim a criar esta mensagem, este estilo, esta marca do realizador no mundo do cinema. E isto tudo é cuidadosamente trabalhado antes de sequer colocar a mão numa câmara. Antes de vermos as obras à frente dos nossos olhos no grande ecrã, e antes mesmo de filmar, há uma preparação exaustiva de cada elemento, do que vai ser o enredo, as personagens, a iluminação, os adereços, o tipo de montagem, tudo isto de acordo com o que o realizador, o autor, neste caso o Wes Anderson, quer transmitir. Por isso é que nos chega estes filmes tão minuciosos que nos faz prender não só pelas cores como também pelos movimentos de câmara bem executados e de forma simétrica, pelos planos de ponto de vista, (P.O.V. – *point of view*, que Anderson utiliza em planos quando as personagens estão a ler cartas ou instruções), como os momentos de câmara lenta, as músicas com mensagens subliminares, entre muitas características, sendo estas as que mais se destacam no seu trabalho. Marner (1981) refere precisamente esta importância do estilo e que aqui se aplica na obra de Anderson:

Um aspeto importante, no que se refere à responsabilidade do realizador sobre a arquitetura técnica do filme, é a sua decisão acerca do «estilo» que este terá. Outros artistas criativos têm tendência para deixar a questão do estilo aos críticos e, no caso do cinema, talvez haja aspetos de estilo de um determinado realizador que são mais bem analisados por esses mesmos críticos. Mas, de uma forma mais prática, o realizador terá de tomar decisões imediatas no que diz respeito ao local, à iluminação, à montagem, à interpretação, etc., que, de uma maneira ou de outra, refletirão a sua própria sensibilidade e, consequentemente, darão uma imagem do realizador como artista criativo. (...)” (p.35)

Quando surgiu a utilização da cor no cinema, este foi um marco importante e marcante na história. Depois da mudança dos filmes a preto e branco para cores, a indústria do cinema ganhou toda ela uma nova imagem e identidade. A cor passou a ser uma das partes importantes na criação do filme e a utilização da mesma ganhou cada vez mais relevância na interpretação das longas-metragens sendo que muitos realizadores fizeram dela uma maneira de dar ao filme mais caracterização, pois esta tornou mais corpulenta e significativo a sua história, como é referido por Marcel Martin (2005):

Apesar de a cor ser uma qualidade natural dos seres e das coisas que aparecem no ecrã, é legítimo analisá-la separadamente dado que o cinema durante quarenta anos esteve praticamente reduzido ao preto e branco e, além disso, a melhor utilização da cor não parece consistir em considerá-la apenas como um elemento suscetível de aumentar o realismo da imagem. (p.85)

A cor dá vida ao filme, não só porque ela está presente no nosso quotidiano, mas também, e principalmente, porque ajuda a transmitir e a completar a mensagem que o autor deseja incorporar na obra. A cor dá inspiração a que cada pessoa faça uma analogia quanto à história interpretando as mensagens que ela transmite. Ela dá-nos uma visão mais tridimensional ao

enredo por isso mesmo ela tornou-se numa revolução vital na história do cinema. O impacto da cor nos filmes é algo que oferece uma identidade.

São estes os pontos de partida desta dissertação para então responder à pergunta: qual a importância da cor nos filmes de Wes Anderson? Por que razão a escolha de uma determinada paleta de cores para cada filme diferente na sua obra e o que esta influência o leitor, o espetador, a identificar a ligação entre a história e as cores envolventes?

Para responder as estas questões resolvi recorrer a várias obras e respetivos autores, mas principalmente três irão-se destacar mais. Esta minha escolha de autores e referências transmitem mutuamente o significado para os detalhes dos filmes e por sua vez a correlação desses significados com as cores.

O livro *The Cinema of Wes Anderson: Bringing Nostalgia to Life*, de 2017, da professora americana de literatura e estudos de cinema Whitney Crothers Dilley, explora todo o universo do realizador e dedica cada capítulo a cada um dos seus filmes, até ao *The Grand Budapest Hotel*. Esta obra é, até aos dias que é executada esta dissertação, a mais completa sobre a cinematografia deste realizador, reunindo referências de tantos outros autores que se dedicaram a temas mais específicos sobre Anderson, Dilley consegue abordar todos num só livro.

Lauren Wilford e Ryan Stevenson em 2018, ano em que também saiu o nono filme de Anderson, lançaram o livro *The Wes Anderson Collection: Isle of Dogs*. Este é o único livro que leva os leitores aos bastidores (*behind the scenes*) do último filme lançado, de Anderson, uma animação em *stop-motion*. Uma obra que para além de várias fotografias do processo, *storyboards*, entre outras coisas, também tem entrevistas aprofundadas com muitos dos envolventes no filme, inclusive com a crítica de cinema Lauren Wilford que entrevista Wes Anderson a partilhar a história por trás da conceção e produção do filme *Isle of Dogs*.

Outra obra que me ajudou na concretização desta dissertação, ajudando a responder a esta questão da importância da cor no cinema de Wes Anderson foi o livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* de Eva Heller (2018). Este livro oferece uma extensa compilação de informação sobre as cores existentes na nossa natureza, no nosso mundo, e explica a relação que elas têm com os sentimentos. Este livro é a ferramenta ideal para quem trabalha com cores.

Escolhi os três últimos filmes de Anderson, sendo eles *Moonrise Kingdom*, *The Grand Budapest Hotel* e *Isle of Dogs*. Estes filmes ajudam na compreensão deste estilo do realizador e são os melhores exemplos vivos de como existe uma disparidade de histórias e mundos com as suas paletas de cores correspondentes.

Esta dissertação começa por discutir as facetas de Anderson como pessoa e como este as transporta para o seu universo próprio; as suas personagens destes três filmes, as suas experiências e influências e como este, sendo um autor, influencia os outros também. As personagens de Suzy e Sam, com o conflituoso relacionamento com os seus parentes, também Zero que vê no excêntrico Gustave H. uma imagem paternal, e por fim Atari com a sua relação atribulada com o governo comandado pelo seu tio. Todas estas relações têm um nicho de inspiração com a vida de Anderson devido a situações pela qual passou, tal como o divórcio dos pais, entre outros (que vão ser mencionados na primeira parte desta dissertação). Porém, os filmes distinguem a mensagem prévia com o uso das cores, por isso apesar de um

ponto de encontro entre os três (com a cor vermelha), assim como em qualquer outro filme do autor, a sua separação faz-se não só por um enredo díspar, mas também pela maneira como cromaticamente o filme é interpretado.

Moonrise Kingdom é distinguido pelos tons amarelos torrados e verde tropa, *The Grand Budapest Hotel* pelos seus tons rosas e violetas/roxos e *Isle of Dogs* pelos castanhos e cinzentos, e todos os três têm em comum uma cor que os une, o vermelho. Para ajudar a compreender melhor estas paletas de cores escolhidas e interpretadas, Anderson resolve trazer consigo para os filmes, influências de autores que o acompanharam a vida inteira, e utiliza-os para melhor descrever as épocas representadas nos filmes também causando grande impacto no enredo. Portanto, nesta dissertação, resolvi acrescentar a importância de Norman Rockwell, Stefan Zweig e Hayao Miyazaki correspondentemente. Estes autores que trazem consigo também as caracterizações dos seus trabalhos carregam informação vital para a interpretação mais acentuada dos trabalhos de Anderson e não ficaram de fora na pesquisa.

O objetivo principal desta dissertação é conseguir conjugar toda esta questão das cores nos filmes de Anderson num só corpo, pois até então o que havia era apenas referências desapegadas e sem ir ao fundo da questão fornecendo uma resposta final sobre apenas um realizador. Esta conjugação dos significados das cores de Heller com as cores escolhidas por Anderson conseguirão responder a esta questão e perceber que não será possível definir apenas uma cor num significado, e sim abrir as portas para muitos deles.

PARTE I

1. Wes Anderson

1.1. Quem é Wes Anderson?

Quando ouvimos falar pela primeira vez de Wes Anderson no cinema temos à nossa frente *Bottle Rocket* que não teve tanto sucesso na altura, mas foi o que impulsionou o realizador para o mundo do cinema, pois chamou a atenção de alguns realizadores como Martin Scorsese, este que afirmou, num episódio de uma série de Roger Ebert, intitulado “Roger Ebert and Martin Scorsese - 10 Best Films of the ‘90s”, como sendo um dos seus dez filmes favoritos dessa década (Ebert, 2000), e que também, numa entrevista à revista *Esquire*, elogiou Anderson pois; “(...) sabe transmitir tão bem as alegrias e interações simples entre as pessoas e com tanta riqueza (...)” (Khatchatourian, 2014, para.6). Mas este filme é considerado aquele que lançou Anderson não só para a carreira do cinema como também deu entrada para o género *indie*.

Este seria então o primeiro exemplo de como Anderson transporta algumas das suas peripécias ou situações caricatas do dia a dia para a grande tela, isto porque a história que inspirou a realizar este filme foi uma situação que se passou com Anderson e Wilson quando moravam juntos, que Whitney Dilley (2017), na sua obra “The cinema of Wes Anderson-bringing nostalgia to life”, e citando Colloff (1998), explica:

O *Bottle Rocket* foi inspirado pelas experiências de Anderson e Wilson quando moravam num apartamento, juntos em Austin, onde eles tiveram uma longa discussão com o proprietário sobre o facto de várias janelas estarem danificadas e não se conseguirem fechar. (...) Para provar ao senhorio a peculiaridade da situação, os dois invadiram o seu próprio apartamento, roubaram alguns dos pertences e depois denunciaram a invasão à polícia. O senhorio, imperturbável, ainda que não tendo consertado as janelas, disse que o arrombamento parecia ser um “trabalho interno”. Mais tarde, Anderson e Wilson voltaram a invadir a meio da noite, mas desta vez foram perseguidos por um investigador particular. Tudo isto provou ser a valiosa inspiração para o seu primeiro filme. (p. 16)

A vida de Anderson influenciou o seu estilo, aliás, e como vimos anteriormente, em muitos filmes da sua autoria vê frisado os momentos que lhe marcaram definindo o seu nome no cinema. Como quando o pequeno Anderson foi cúmplice do divórcio dos seus pais e isso marcou-o para o resto da sua vida, segundo Dilley (2017) citando a entrevista feita por Gross (2012):

(...) Os dois divorciaram-se quando Anderson, o filho do meio, estava no quarto ano; ele tinha oito anos na época. Anderson disse em entrevistas que o trauma do divórcio virou crucialmente a sua infância e a dos seus dois irmãos, e que o divórcio dos seus pais o afetou profundamente. (...) (p. 13)

Anderson nasceu em Houston no Texas, onde viveu maior parte da sua infância e adolescência, uma cidade que o próprio descreve como, segundo Dilley (2017) citando uma entrevista realizada por Desplechin (2009); “(...) quente, húmida e cheia de mosquitos. (...)” (pp. 12 e 13). A sua mãe, Texas Ann Burroughs, foi uma arqueóloga que, por vezes, segundo Dilley (2017) “(...) levava os seus filhos às suas escavações arqueológicas (...)” (p. 13). O

seu pai, Melder Leonard Anderson, era o gerente de uma empresa de relações públicas e trabalhava também como agente imobiliário (Dilley, 2017, p. 13).

Vários acontecimentos da sua vida levam-no a seguir a sétima arte, e tudo começou quando Anderson estava na quarta classe e o seu professor decide fazer um acordo, que ao se comportar bem nas aulas em troca ele poderia produzir as suas próprias peças para as atuações da escola (Gross, 2012). Mais tarde, no seu oitavo ano, o pai ofereceu-lhe pelo aniversário uma câmara de vídeo Yashica Super 8, e Anderson começou a escrever, a dirigir e a filmar os seus próprios filmes. Produzia principalmente curtas-metragens com uma bobina de cerca de três minutos de duração e utilizava os seus irmãos como atores (Collof, 1998).

Outra situação engraçada ocorreu quando Anderson um dia resolve abrir um buraco no telhado para poder ver como seria entrar em casa num ângulo diferente. Este acontecimento demonstrou o interesse que este tinha por *frames* únicos de referência e maneiras diferentes de ver o mundo (Calhoun, 2014). Uma das personagens principais do *Moonrise Kingdom*, a Suzy, em certa altura do filme depara-se com um panfleto no frigorífico sobre “Como lidar com uma criança muito problemática” isto também foi algo que aconteceu com Anderson, devido às dificuldades que teve em lidar com o divórcio dos pais (Gross, 2012).

Para além das suas experiências pessoais, Anderson foi criando raízes e influências com trabalhos de outros autores. De acordo com Dilley (2017) foi no seu nono ano de escolaridade que o seu interesse pelo cinema despontou com a visita regular ao cinema local da sua terra natal. Foi lá que Anderson foi introduzido aos filmes de Hitchcock ganhando uma forte admiração pelos temas arrojados dos filmes de um dos grandes nomes do cinema do século vinte (p. 14).

Wes Anderson frequentou a Universidade de Texas, onde concluiu a licenciatura em Filosofia. Foi neste âmbito, aos dezoito anos, que conheceu o seu mais próximo amigo de longa data que já aqui foi mencionado, o ator Owen Wilson. Wilson vir-se-ia a tornar não só protagonista de várias personagens das longas-metragens de Anderson, mas também produtor, e, mais tarde, num dos seus mais antigos colaboradores nos projetos de cinema, ajudando-o também na produção de guiões (Dilley, 2017, p. 15).

Foi na universidade que Anderson viria a acrescentar à sua “lista” de influências e admiração outros autores que viriam a complementá-lo. Na época em que Anderson estava a tirar o seu curso, a biblioteca da Universidade do Texas tinha uma vasta coleção de livros e filmes europeus das décadas de 1950 e 1960, onde, entre outros, tinha cineastas como Truffaut, Godard, Antonioni, Bergman e Fellini. Anderson valoriza muito esta coleção ao qual usou como instrumento para a sua educação cinematográfica (Wachtell, 2008). Para além disso, o que também ajudou a ampliar o seu conhecimento sobre estes autores e o mundo do cinema, foi o facto de ter trabalhado durante um tempo, nos seus anos de faculdade, como projetista de filmes (Collin, 2014).

Todas estas experiências pessoais refletem a educação de Anderson que despertou o seu conhecimento e o projetou para a realização dos seus filmes. A maneira como Anderson protagoniza os seus momentos infelizes ou mais positivos da sua vida nos seus enredos e empregando algumas das suas características nas personagens, poderá classificar o seu estilo, e é assim que o realizador se distingue. Para além disso, o visual dá ênfase a todas estas peripécias e ajuda a criar uma atmosfera que as acompanha, dando um toque mais de fantasia, mas sem muito fugir à realidade, deixando assim o espetador mais interessado e focado na

história e até de se identificar com alguns daqueles acontecimentos e sentimentos pelos quais as personagens estão a passar e a sentir. Dilley (2017) refere isso mesmo:

Um estudo da obra cinematográfica de Anderson necessariamente leva a um foco particular em como os seus arquivos se articulam em torno de um conjunto de dispositivos formais de contar histórias e estilo visual que equilibram artifício e realismo, e as preocupações temáticas centrais sobre nostalgia, família e perda. (pp. 7 e 8)

O conceito de autor é levado em conta por Elsaesser (2012) pela definição da manifestação do diretor na habilidade, talento e criatividade controlados pela maneira visionária do artista. Porém, também pode ser classificado pela maneira que um filme realizado comercialmente possa envolver uma equipa de estúdio que engloba profissionais da indústria. Sendo assim, Elsaesser credita Anderson pelos dois motivos. Sendo um caracterizante de autor assim como os vários cineastas que conceberam essa mesma característica assim como Gus Van Sant, Jim Jarmusch, Hal Hartley, Richard Linklater, Torrance Malick, John Waters e Todd Haynes (p. 364).

Anderson é inspirado por Truffaut pois este, nas suas obras, também transcreve muito da sua vida pessoal. A sua influência marca uma semelhança e reflexão para o estado de arte de Wes Anderson e a produção dos seus filmes, criação de histórias e temas. Dilley (2017) fala abertamente da semelhança e inspiração:

Numa carreira como diretor abrangendo vinte e nove anos de 1954 a 1983, Truffaut fez vinte e quatro filmes (vinte e uma longas-metragens e três curtas), das quais os mais significativos destacam-se imediatamente como os cinco que recontam a infância, adolescência e vida adulta de Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud, que actuou como alter-ego de Truffaut), especialmente o primeiro da série, *Les Quatre cents coups*. (p. 11)

Segundo Dilley (2017), citando Holmes e Ingram (1998), Truffaut impactou o profundo mais íntimo de Anderson o que ainda inspirou a que o realizador abertamente assumisse as suas vivências de uma idade tenra e as refletisse nos seus filmes, aliás, todos os seus filmes vivem um pouco da vida de Anderson e partilham as características do autor. Qualquer crítico, biógrafo e qualquer indivíduo que partilhe interesse em conhecer mais sobre Anderson é capaz de contar pelos dedos da mão os filmes do realizador que incorporam a vida pessoal dele. (p. 12)

1.2. Anderson, um realizador *Indie*

Se pesquisarmos pelo termo *Indie* no *Urban Dictionary*, um *site* onde se encontra o significado dos termos mais usados na língua inglesa, mas principalmente conhecido pelas expressões usadas entre os jovens, poderemos encontrar, logo a seguir à que foi atribuída como a principal definição, uma que penso ser a melhor e mais resumida sobre este termo, a segunda definição pelo utilizador Craft Revolution (2005):

De acordo com o dicionário, 'indie' é uma versão informal da palavra independente. Embora essa definição seja exata, a palavra passou a significar muito mais. Para muitos, passou a simbolizar originalidade e visão do futuro, especialmente na música e no *design*. Por esta definição, indie é qualquer empresa ou designer que não esteja associado a uma grande corporação. *Indie* também pode definir o consumidor que escolhe apoiar pequenas empresas, produtores independentes e itens feitos à mão, em vez de comprar em lojas grandes. (para. 2)

Os artistas, principalmente os músicos e designers, mas também os cineastas, foram os impulsionadores deste estilo. Ser-se *indie* é lutar contra o consumo extremo e excessivo de produtos e arte, em que só o que interessa é o lucro. Este conceito do consumo em massa acaba com a singularidade de cada projeto criativo, tornando-o vulgar e fácil de ser “consumido”. No fundo, quem apoia a cultura *Indie* é contra a tudo o que pertence à cultura *Pop*, ou seja, de tudo o que é popular. Para contrariar tudo isto, a cultura *Indie* pretende apoiar empresas ou projetos mais pequenos, que são os que não têm o apoio financeiro e estrutural de grandes empresas conhecidas. Isto acaba por originar projetos mais criativos, devido às advertências de baixo orçamento e popularidade, e com mais valor artístico.

As distinções dos filmes de Anderson classificam-no como um produtor independente como assim confirmam alguns estudiosos, porém, Dilley (2017), afirma e postula, que como os filmes de Anderson foram financiados por grandes nomes da produção de cinema nos Estados Unidos, teóricos classificam-no como não pertencente à indústria dos filmes *indie*:

Enquanto o trabalho de Anderson mantém a “sensibilidade” do cinema independente, todos os seus filmes desde a primeira curta-metragem *Bottle Rocket* foram financiados por grandes estúdios. Isso permitiu a Anderson a latitude de produzir um trabalho tão obsessivamente detalhado e exclusivamente pessoal (“peculiar”) quanto o que é comumente considerado cinema independente de arte. Os seus filmes são considerados independentes (ou “indie”) em estilo, mas numa avaliação dos livros e das pesquisas existentes sobre filmes independentes americanos, o corpo de trabalho de Anderson não é mencionado com frequência - por outras palavras, nem todos os estudiosos concordam que a sua obra possa ser distintamente estudada como pertencendo especificamente ao movimento de filme independente. (p. 2)

Existe aqui uma ambiguidade de opiniões em relação a esta marca de estilo do cinema de Anderson tornando assim limitado os estudos em categorias de *Indie*. Mas é impossível não considerar a sua obra como sendo um cinema *indie* pois a sua assinatura é constantemente reconhecível e fica fora dos parâmetros considerados normais do cinema produzido em massa, como assim a cultura *indie* nasceu e o indica.

Mas a autora (Dilley 2017) também refere a autenticidade na obra de Anderson, referindo que esta pode ser observada por várias características; como de forma repetida este volta aos

temas de perda, divórcio, disfunção familiar, etc., que são expressos com um enorme detalhe e com a justaposição tanto de elementos reais como artificiais, como também combinando um enredo de histórias que existem e aconteceram, com histórias inventadas. O que também contribui para o centro emocional dos seus filmes, onde Anderson foca-se principalmente em honrar o passado ou prestar homenagem a influências cinematográficas e históricas, é o facto de este fazer uma combinação de apontamentos sobre pormenores da sua vida pessoal com pormenores de uma sensibilidade estilística de épocas passadas. Tudo isto, junto ajuda o espetador a sentir uma certa nostalgia ao visionar os seus filmes (p. 33).

Este problema de classificação é bastante imprudente para a contribuição de Anderson para a indústria do cinema, sobretudo a indústria *indie*. Esta dualidade de observações ditas por Dilley deixam uma reflexão, da minha parte, quanto aos autores que desclassificam Anderson deste grupo. Assim Dilley (2017) volta a colocar uma questão em mim, de justaposição dos seus factos quando afirma seguramente; “Academicamente, Anderson é considerado uma figura central na crescente bolsa de estudos no cinema independente americano contemporâneo, e esse perfil “indie” é essencial para a sua imagem de diretor.” (p. 33)

Não discordo de todo com a avaliação de Dilley, realmente por um lado a produção de Anderson não deixa de ser única, mas, ao mesmo tempo será que poderá ser classificada como *indie* devido às suas produções bem financiadas? Tenho uma certa oposição quanto aos teóricos que nos seus estudos excluem Anderson da classificação nos filmes *indie*, a sua criação é em estilo *indie*, mas, na prática pode haver então uma discordância em relação à produção da mesma.

Mas o estilo de Anderson é bastante fluído, muitos discutem a sua personalidade *hipster* assim como alegam a sua prática que se assemelha, ou de facto o é, à cultura “quirk”. A obra de Anderson pode ser considerado “quirk” por ser classificado fora do normal, mas tão bem orquestrado. E com isto volto a discutir o poder das grandes empresas de cultura de massas de influenciarem ou não o cinema, de se intrometerem na liberdade do criador para corresponder aos parâmetros de distribuição e vendas. A liberdade, ou independência é determinante para a produção de um filme, ajudando assim a não interrupção da criatividade do realizador. Este que pode, por exemplo, chegar a um pormenor interessante da personagem distinguindo-a dos demais. Tudo isto e muito mais que ajuda a construir a sua estética geral ou individual de um espaço, ou personagem. No cinema de Anderson há então esta discussão, pois como já foi dito, este é financiado por grandes estúdios, no entanto, a sua liberdade não parece ser interferida, portanto, poderemos ver a autenticidade nas suas obras. No fundo, é uma liberdade positiva que é bem financiada. Esta questão da liberdade no cinema independente de Anderson é referida na obra de Dilley (2017):

Esses autores devem lidar com as conotações da “liberdade” da escolha artística implícita no termo “cinema independente” como um género ilimitado pelas forças do mercado. Assim, os livros produzidos sobre esse assunto, bem como uma grande variedade de artigos e capítulos de livros, abordam o assunto do cinema independente do ponto de vista de “verdadeiras” escolhas artísticas versus “falsas” forças de mercado, Controle Criativo vs. Controle Institucional do processo de produção, a ideologia da “independência” (isto é, “independência” é vista como uma qualidade positiva, enquanto a falta de independência é vista negativamente), a estética do cinema independente, como narrativa, escolha estilística, assunto matéria, performance, música/som, e o “tom” do cinema independente, que no caso do

hyperstylized “marca” de Wes Anderson relaciona-se com os debates em curso em torno de autenticidade, artifício, ironia e culturas “quirk.” (pp. 34 e 35)

O teórico crítico James MacDowell, discute nos seus artigos os filmes como os de Jarmusch, os irmãos Coen, Hal Hartley e Wes Anderson, onde aborda as suas emoções traduzidas numa “peculiaridade” intrínseca em qualquer um dos autores. Assim os filmes deles são, nas palavras de MacDowell (2013) resumidas no artigo “Quirk: Buzzword or Sensibility”;

(1) Uma combinação de estilos de comédia variados como dead-pan, comédia que provoca desconforto/constrangimento e depalhada; (2) um tipo de “autoconsciência” no estilo visual que sugere uma sensação de artificialidade surreal e/ou meticulosamente cuidada; (3) uma preocupação temática com a infância e a inocência; e talvez o mais importante, (4) um tom que geralmente se preocupa em criar tensões entre a distância “irônica” e o envolvimento “sincero” com os protagonistas. (p. 54)

Esta descrição de MacDowell, sobre o género peculiar de Anderson, remete-nos para outra definição do seu estilo, e já aqui mencionada, *Hiptser*. Se pesquisarmos no *Urban Dictionary*, podemos encontrar algumas definições, mas a que se destaca por descrever essencialmente o que é ser *hipster* é a quinta definição da autoria do utilizador Parasuco (2007) que menciona: “Os ‘hipsters’ são uma subcultura de homens e mulheres entre os 20 e 30 anos que valorizam o pensamento independente, a contracultura, a política progressista, a apreciação da arte e do *indie-rock*, a criatividade, a inteligência e uma certa forma espirituosa de ser” (para. 5). Tudo o que difere e que foge aos costumes ideais da sociedade é o que é apreciado pelos *hipsters* e pela cultura *Indie*.

Poderá haver algumas diferenças entre ambos. Os *Hipsters* têm tendência a apreciar as novas tecnologias, tudo o que é novidade e que nem todas as pessoas consegue obter, enquanto quem segue a cultura *Indie* poderá estar mais ligado ao presente e ao passado, utilizando tecnologias ultrapassadas, mas que carregam uma simbologia histórica de épocas que outrora foram vanguardistas. Mas, por outro lado, alguns *hipsters* também preferem ir lá atrás no tempo e trazer de volta “à moda” algo que antes não teria sido tão valorizado e que para as gerações recentes poderá ser reconhecido como *retro* e diferente. O que têm em comum é que andam de “mãos dadas” nesta peculiaridade. Segundo Dilley (2017) citando Schiermer Andersen (2014) e Mark Greif (2010), respetivamente:

(...) o movimento hipster é indicativo das mais amplas mudanças culturais e sociais: diferentes relações entre gerações, novas maneiras de se relacionar com tecnologia e media, novos estilos de interação com a comunidade, e novas fenomenologias e sensibilidades. Assim, Schiermer Andersen reconhece a importância do fenómeno social do *hipsterismo*, em vez de negá-lo. A visão de Schiermer Andersen da cultura *hipster* como redentora do passado e a caracterização de Mark Greif dos modernos como ‘colecionadores e conhecedores’ alinha-se ao aspeto nostálgico do trabalho de Anderson. (p.38)

Anderson encaixa-se nesta cultura que segundo Dilley (2017) citando Michael Z. Newman (2013 e 2011 respetivamente) “(...) Newman define Anderson como o ‘autor por excelência do *hipster*’ definiu os filmes independentes como uma ‘cultura cinematográfica’ e como longas-metragens ‘que não são filmes convencionais’”. (p. 35) Os estudos de Newman abrangem o seu currículo com teses significativas que se integram no estudo do *hipsterismo*.

A partir do ponto de vista histórico da cultura *hipster* nos filmes, Newman parafraseia uma ideia de John Leland (2004) em “Hip: The History” concluindo que o “hip” (diminutivo de *hipster*) seja considerado como “(...) um verídico, não uma intenção (...)” (p. 10). No que lhe concerne, Dilley (2017), na sua obra, volta a mostrar aqui uma ambiguidade, afirmando que Anderson pode-se integrar no estilo *hip*, não obstante, este não rejeita a normalidade que os *hipsters* tanto negam (p. 35). Mais uma vez Anderson é considerado em estilo visual, estético, como diferente e exuberante, algo que acompanha as personalidades e o dia a dia das suas personagens, mas, ao mesmo tempo gosta de retratar um ideal de uma vida quotidiano normal e pacífico, pois é o que as personagens excêntricas de Anderson anseiam por desfrutar um dia. Como Dilley (2017) refere:

No entanto, os filmes de Anderson não negam a normalidade; em vez disso, eles exploram o mundo dos forasteiros ou dos desajustados sem condenar a normalidade - de facto, muitas personagens de Anderson anseiam por relacionamentos "normais", casamento e vida familiar, que eles sustentariam como um ideal (em *Moonrise Kingdom*, e em menor grau em *The Darjeeling Limited*, há a busca de uma inocência nostálgica a ser recuperada, em vez de uma "norma" a ser rejeitada ou considerada inferior). (p. 35)

Newman (2013), no momento de auge cultural do conceito de *hipster*, o mesmo tende a detalhar como os filmes de Anderson foram abraçados pela comunidade *hipster* e depois criticados por serem *hipster* demais. Ao descrever o verdadeiro estilo de Anderson, este apela para os sentidos de elementos de exagero, incerteza com jogos de excessiva educação e elementos convencionais que, nos filmes *hipster* e sobretudo nos filmes de Anderson, desencadeiam nos géneros cómicos e excêntricos (pp. 71-73). Newman (2011) cita os filmes dos irmãos Coen como exemplo:

O tom semi-irónico dos filmes de Coen, ao mesmo tempo, respeitoso com os seus antecessores cinematográficos e irreverente em relação a eles, também é encontrado entre cineastas independentes que vão de Hal Hartley a Jim Jarmusch, a Quentin Tarantino, a Wes Anderson, a Todd Haynes. Todos eles, e muitos outros, combinam convenções exageradas com misturas incongruentes para resultados semelhantes. (p. 39)

Esta ironia que é mencionado por Newman é realmente mais um ponto ambíguo no trabalho de Anderson. Para muitos estas características são bem incorporadas nas personagens que numa maneira geral traça melhor as suas personalidades dando ênfase às suas ações no enredo. Por outro lado, também existe quem acredita que esta ironia nada mais é do que uma demonstração de Anderson ao que as pessoas realmente são e sentem, do que é mais natural numa pessoa, a sincera reação e desenvoltura das personagens perante os momentos da vida. As reações que as personagens apresentam conforme as situações em que se envolvem são as mais puras como as que temos na realidade. Como Dilley (2017) refere na sua obra, citando Jim Collins (1993) sobre esta sensibilidade da nova geração:

(...) outros estudiosos tentaram caracterizar o trabalho de Anderson como parte do movimento de “nova sinceridade” definido por Jim Collins em 1993 (...) O termo “nova sinceridade”, como conceito, foi adotado em várias disciplinas académicas e tem sido pouco aplicado aos estudos de cinema para se referir à falta de cinismo/ironia no cinema. É uma prova da complexidade dos (anti)-heróis de Anderson que os estudiosos da sua obra se enquadram nos dois campos: aqueles que acham o seu

trabalho irónico e aqueles que desejam vê-lo como equitativo ou puramente "sincero" (...). (pp. 36-37)

Não se encaixando em nenhum típico género comum, é possível identificar que o estilo de Anderson é indefinido e único coexistindo num espaço cósmico na mente do realizador. Por muito que teóricos queiram classificá-lo ou desqualificá-lo das imensas categorias do cinema independente e *hipster* uma coisa é verdade, Wes Anderson consegue ser incomparável. Podemos perceber isso mesmo segundo Dilley (2017), citando King (2005):

Geoff King explicou as maneiras pelas quais muitos recursos “Indie” e “Indiewood” usam estruturas de género como pontos de partida (ou, pelo menos, partida parcial). Assim, as convenções de género tornam-se fundamentos familiares sobre as quais construir e servem como pontos de referência para graus de variação da norma de Hollywood. Segundo King, manter uma gama de equilíbrio entre o uso de convenções familiares e a saída delas é uma característica proeminente dos filmes *indie* e *indiewood*. Os filmes de Anderson empregam as convenções da comédia romântica típica e subvertem esses elementos usando-os de maneira humorística ou irónica. (p. 6)

PARTE II

1. *Moonrise Kingdom*, Verde, Amarelo e Norman Rockwell

Moonrise Kingdom é o sétimo filme dirigido e produzido por Wes Anderson, estreou em 2012 globalmente onde recebeu aclamação por parte dos críticos de cinema que o classificaram como "(...) outra coleção de esquisitices, lindamente excêntrico e espirituoso (...)" (para. 1), segundo uma revisão elaborada pelo crítico Bradshaw (2012) para o *The Guardian*. O filme conta a história de dois pré-adolescentes, Suzy Bishop e Sam Shakusky, que decidem fugir dos seus meios quotidianos por se demonstraram excessivos para ambos optando por se distanciarem de tais cenários onde os adultos protagonizam, tornando-se nos assumidos do seu próprio matriarcado e patriarcado, tendo posse das suas decisões e da sua emancipação. Os dois acabam por se apaixonar e transformam esta história numa onde a *quirkiness* de Anderson também assume um papel de romance. Uma história, que de uma forma exageradamente cómica e genuína relata as várias peripécias em que estes dois jovens se deparam, aventuras que normalmente qualquer criança e pré-adolescente acaba por passar e querer contar mais tarde, mas sempre com uma ampliação nos detalhes, no fundo como uma boa recordação de infância. Dilley (2017) refere isso mesmo; "Ele evoca cuidadosamente a experiência de uma memória infantil envolvida no disfarce narrativo de uma história infantil que é exagerada e autêntica (como a memória costuma ser). (pp. 168-169)

Nada mais torna esta história num ponto fulcral para descrever o trabalho de Anderson, não é só mais um filme para adicionar à prateleira cinematográfica e bibliográfica da carreira de autor. Este filme carrega uma grande conjuntura das estruturas sociais americanas ainda que filtrada num contexto muito paradisíaco e de género independente. O filme é centrado num ano específico, 1965, que demonstra como Anderson recorre à associação de uma data para melhor exemplificar a trajetória do filme. Tudo isto nos ajudará a entender a escolha de certas cores para o mesmo, o que nos faz perceber melhor o ambiente em que as personagens estão inseridas, nas suas personalidades e momentos pelas quais as mesmas passam. Como Dilley (2017) refere:

Ao mesmo tempo, Anderson deliberadamente define o filme em 1965, anunciando uma grande mudança social após um longo período de êxtase (uma sensibilidade pré-Woodstock emergindo da conformidade social da década de 1950 americana) e esses rumores não estão muito longe no futuro, vagamente sugerido pelas duas crianças pré-adolescentes ansiando por mudanças. (pp. 168-169)

Anderson escolheu o ano no limiar desta transição na década de 60, onde a inocência da juventude foi posta à prova e podemos observar isso mesmo nas decisões das duas personagens principais neste filme. Anderson escolheu tons que glorificassem as situações vividas pelas personagens neste seu mundo. Assim sendo o Amarelo e o Verde têm uma forte influência, mas também se pode observar o vermelho, uma pitada de azul e castanho acinzentado. Foquemo-nos nas cores que são mais evidentes, e começo por descrever a primeira cor, que é o amarelo, uma cor primária.

O amarelo tem por si inerente uma instabilidade na sua essência, ainda que cor primária e independente, a mistura da própria com outras cores transforma-a noutras de imediato, como refere Heller (2018): “(...) uma pitada de vermelho transforma o amarelo em laranja, uma pitada de azul e ela torna-se verde, um bocadinho de preto e obtemos uma cor suja e opaca (...)” (p. 85). Amarelo demonstra assim uma instabilidade tão perceptível que a sua psicologia combina variadíssimos sentimentos na sua variadíssima combinação de cores.

A conjugação do amarelo com o vermelho traz-nos à memória um quadro, “O Grito” de Edvard Munch (1893). Sensação de angústia é o resultado do amarelo misturado com vermelho. Com isto podemos perceber que o amarelo em conjunto com outras cores pode provocar algo diferente. Por isso é que também, associado ao amarelo, está o envelhecimento. Como, por exemplo num parque em que as folhas, nos troncos castanhos das árvores, durante a primavera estão verdes, florescem e demonstram a sua verdadeira cor, mas que, antes de caírem, no fim do outono, acabam por ficar amarelas de velhice. Por isso é que muitos pintores usaram esta cor para descrever a decadência, e podemos observar isso mesmo na descrição de Heller (2018):

Do mesmo modo como o papel amarelece, na velhice os dentes também amarelam, assim como a tez e a cor dos olhos. O amarelecimento é a marca da idade, e da decadência. A pele torna-se lívida também em consequência de raiva, de doença e de vida desregrada. Pintores como Toulouse-Lautrec, Otto Dix, Egon Schiele pintaram as damas e os cavalheiros das casas de diversão com a pele amarelada. (p. 100)

Moonrise Kingdom suporta consigo temas de maturidade, amor e independência. Relativamente ao amarelo o filme traduz-nos as temáticas de impulsividade e crescimento precoce adventício de um cenário inóspito para duas crianças. O filme vai a tender uma continuidade ao demonstrar amarelo como uma cor escura ao misturar-se com o castanho, mas que por fim acaba por atribuir uma cor mais clara e resplandecente demonstrando a glória e paz da resolução dos problemas, ou seja, surge em função da disfuncionalidade do filme, mas depende do cenário que lhe convém.

As duas personagens passam pelo amadurecimento enquanto tentam fugir do seu mundo aborrecido onde não são compreendidos, no entanto, vivem num ambiente radiado por um “sol”, cor vibrante que invade ainda mais o cenário quando os jovens chegam ao destino pretendido para assim viverem longe dos pais e dos problemas. Mas nessa cena já o amarelo também é acompanhado pelo azul do mar que envolve a ilha, tornando-se assim as cores referentes ao seu lugar de sonho para se refugiarem do seu quotidiano cansativo (ver anexo 1). Sobre o amarelo do sol, Heller (2018) refere na sua obra:

A experiência mais elementar que temos do amarelo é o sol. Esta experiência é compartilhada por todos como efeito simbólico: como cor do sol, o amarelo age de modo alegre e revigorante. Os otimistas têm uma disposição amistosa, amarelo é a sua cor. O amarelo irradia, ri, é a principal cor da disposição amistosa. (p. 85)

Paralelamente com as aventuras que seguimos de Suzy e Sam percebemos que os adultos tomam por garantido que as crianças são históricas e desobedientes. Por essa razão não se

esforçam por compreendê-las e ajudá-las, o que diz muito sobre as decisões dos adultos ao longo do filme e sendo esse o resultado das suas frustrações e dos seus descontentamentos que vemos na história. Os adultos, como os pais de Suzy, a família de acolhimento de Sam, o polícia, o chefe de escoteiros, etc., têm momentos mais infantis que não conjugam bem com os seus papéis de pais, de tutores, de cumpridores da ordem e de chefes de um grupo de jovens, ao fazerem birras como crianças e não tomarem decisões coerentes. Por exemplo, o caso entre o polícia e a mãe de Suzy que deixa o pai perturbado, mas que em vez de enfrentar o problema e resolvê-lo decide antes ir cortar a lenha e acaba por se desleixar no modo de se vestir e de estar.

A traição da mãe de Suzy; os momentos de irritação dos jovens Sam e Suzy em várias situações na escola ou na sua fuga quando são confrontados por alguém; e até mesmo os companheiros de Khaki (escoteiros) de Sam que, por sempre terem sido ensinados a cumprir ordens, vão atrás de Sam e confrontam-no; estas situações levam-nos a perceber que o amarelo não só está presente no ambiente, mas também nas ações das personagens, portanto, esta é outra conotação que o amarelo possui. Este sentimento de irritação e traição que também é prenunciado pela cor amarela é explicado por Heller (2018):

O amarelo é a cor do otimismo – mas também da irritação, da hipocrisia e da inveja. Ele é a cor da iluminação, do entendimento; mas é também a cor dos desprezados e dos traidores. É assim, extremamente ambígua, a cor amarela. (p. 85).

A situação da família de Suzy é um constante foco no filme. Assim, o amarelo ou amarelo-torrado que está presente no filme, para além da tal aura de inveja e acidez, também representa, como em cima referido, os desprezados. Podemos observar isso mesmo logo na abertura do filme, quando entramos pela casa dos Bishop, e numa das cenas em que percorremos uma divisão da casa num movimento de câmara *traveling* é-nos demonstrando todos os elementos da família exceto Suzy. Primeiro podemos ver os seus três irmãos e de seguida o pai, o Sr. Bishop, que está a abrir a mesa de jantar de madeira colocando a tábua do meio. Logo depois aparece a mãe, Sr^a. Bishop a fumar o seu cigarro e a sair da divisão. Neste segmento Suzy é sempre mostrada isoladamente dos outros membros da sua família onde aparece em várias outras divisões da casa. Portanto, mesmo sem haver muita interação os pais e os irmãos de Suzy encontram-se reunidos num mesmo espaço, estão juntos em família, e, contudo, não chamam a Suzy para perto deles ou mesmo a própria não se sente confortável em se juntar por se sentir desprezada e incompreendida pelos mesmos (ver anexo 2).

O mesmo com Sam, que só nos é apresentado mais tarde no filme depois de todas as outras personagens serem mostradas, até aqui neste pormenor podemos observar a intenção de Anderson ao demonstrar que tanto Suzy como Sam são os elementos rejeitados e indiferentes da família, com Suzy foi o exemplo da mesa e com Sam ao mostrar primeiro todos os elementos restantes da história e deixando-o para o fim, logo aquela personagem que é órfã e que nenhum dos seus companheiros de escutismo é muito fã ou amiga (ver anexo 3). Suzy, no seu mundo da sua casa, como Sam no seu mundo do seu acampamento de escuteiros, são os estranhos que ninguém gosta e que ninguém sabe ou quer saber lidar. Ambas as

personagens estão sozinhas e procuram um no outro o conforto e a compreensão que precisam.

Podemos observar em mais alguns momentos no filme esta ambiguidade do amarelo, como na cena em que Mrs. Bishop dá banho à sua filha Suzy depois de um longo dia de buscas onde finalmente encontram o casal. Os espetadores neste momento do filme percebem que tanto Suzy como Sam, por muitas decisões adultas que tenham tomado, não deixam de ser crianças e precisam sempre da orientação e carinho de um tutor. Nesta cena do banho, Suzy e Sr^a Bishop precisam de um momento entre mãe e filha, mas ainda existe um misto de emoções e este tão esperado momento tem os seus altos e baixos. Por um lado, a mãe tem de repreender, mas por outro ela percebe que a filha precisa de apoio e carinho. Já Suzy também se sente numa dualidade de sentimentos com a mãe. Por um lado, há dois motivos que a levam a estar furiosa, primeiro porque durante todo aquele tempo a sua mãe traía o seu pai nunca tendo sido apanhada, e segundo pelo facto de ela querer fugir com o rapaz de quem gosta, mas isto sim, já ter sido um problema. Suzy também percebe que, por outro lado, precisa que os pais a compreendam e que a ajudem a passar por esta fase difícil da pré-adolescência. Temos aqui uma mistura de otimismo e entendimento com irritação e hipocrisia, esta ambiguidade que já antes descrevi sobre o amarelo (ver anexo 4).

Uma parte deveras interessante é a altura em que Sam resolve fazer um inventário do que ambos trouxeram para a fuga e conseguimos ver mais pormenorizado o que Suzy decidiu levar nas suas malas para a emboscada dos dois. Este é outro ponto onde se discute a ambiguidade de Suzy, que tanto pode ser otimista como pode estar irritada com tudo o que lhe rodeia. Para ficar na floresta, Suzy leva consigo uma cesta com o seu gato e uma bolsa amarela com um gira-discos portátil a bateria, o seu disco vinil favorito, os seus binóculos, uma tesoura para esquerdinos, uma escova de dentes e livros. Aqui podemos observar que Suzy fez a sua mala de uma forma ingénua, mas, ao mesmo tempo otimista. Sabia que ia passar um bom momento com Sam então resolve levar consigo os seus pertences favoritos para mostrar e partilhar com Sam (ver anexo 5).

Mas Suzy também é conhecida pelos seus momentos súbitos de raiva, como é visto em algumas cenas no filme na sala de aula com colegas de turma e em casa com os pais. A imaturidade pode ajudar a que isso se agrave, mas esta personagem também passa pela fase pela qual todos passamos na transição de criança para adolescente. E o facto de se sentir incompreendida e desprezada também não ajuda. Ao levar consigo para o acampamento estes seus objectos fazem com que a ajude a fugir destes momentos mais chatos da sua vida doméstica. Suzy tenta afastar-se desses atos violentos substituindo-os por atos de tranquilidade e diversão não só para ela como para Sam, e com isso podemos ver a ambiguidade do amarelo.

Suzy e Sam complementam-se, qualquer espetador pode ter isso em conta, mas não é só o diálogo ou as ações revigorantes e audaciosas que fazem deles um par invulgarmente ideal. Ambos têm a aura do amarelo como em toda a atmosfera do filme, mas para contrastar e dar mais ênfase à personagem de Suzy foi escolhida outra cor para completar, o rosa do seu vestido. O rosa aumenta a leveza e a delicadeza do amarelo, dando um tom mais pastel e

feminino à personagem. Conseguimos observar isso mesmo na cena que descrevi anteriormente, na qual Suzy dá um toque mais pessoal e feminino ao acampamento que ela e Sam construíram, para a sua fuga ser mais romântica e divertida (ver anexo 6). Assim como Heller (2018) refere; “Através do rosa, a leveza do amarelo aumenta. O amarelo, combinado ao rosa e ao branco, pertence aos acordes > da leveza, > da pequenez, > da delicadeza. (p. 86)

No primeiro capítulo desta dissertação expliquei que desde cedo Wes Anderson sempre teve admiração por muitos realizadores, mas também artistas e escritores. Neste filme Anderson tem uma forte influência pelo ilustrador e pintor Norman Rockwell. Quando os tons de amarelo e castanho são escolhidos por Anderson para este filme eles chamam muita a atenção e são misturados com os temas aqui representados tornando-os sempre iluminados pelo amarelo, com um certo contraste do castanho. Ao iluminar os seus planos com um tom amarelo pastel, cria assim uma leveza para o tema robusto do filme, mas que por um lado não deixa de infantilizar a fazer relação com Norman Rockwell. Heller (2018) explica isso mesmo quando descreve esta característica de leveza no amarelo:

Como cor da luz, o amarelo relaciona-se ao branco. “Luz” e “leve” são propriedades que contêm o mesmo carácter. O amarelo é a mais clara e a mais leve das cores cromáticas. O seu efeito é leve, pois parece vir de cima. Um quarto com o teto amarelo tem um efeito agradável, como se estivesse inundado por luz solar. Também a luz de uma lâmpada parece amarela; quanto mais amarela, mais natural e bonita. (p. 86)

Moonrise Kingdom é referido como tendo uma forte ligação com o trabalho de Norman Rockwell por Dilley (2017); “Usando uma mise-en-scène única de quadros cuidadosamente construídos que evocam imagens de Norman Rockwell” (pp. 168-169), pois numa entrevista para a NPR com Terry Gross (2012), Wes Anderson refere que “(...) se baseou em Rockwell (...) enquanto construía o aspeto visual de *Moonrise Kingdom*” (para. 10), e menciona que o ator Edward Norton foi escolhido especificamente porque, segundo Anderson, na mesma entrevista; “(...) ele parece ter sido pintado por Norman Rockwell.” (para. 9).

Norman Rockwell nasceu em Nova Iorque na última década do século dezanove. A sua arte expressa o sonho americano idealizado pelo país na década de quarenta e cinquenta. Segundo Sarah Fabiny (2019) que intitula o seu primeiro capítulo como “Um rapaz com um lápis” (p. 4), explica o que inspirou Rockwell na sua juventude. Rockwell era um rapaz de uma família humilde e costumava observar o seu pai que habitualmente desenhava cópias de revistas (p. 8), o seu desejo pela pintura por aí começa.

Mais tarde Rockwell pretende frequentar a Art Students League em Nova Iorque, e no seu primeiro ano ganha uma bolsa na turma de Thomas Fogarty. Um dos seus desenhos foi considerado a melhor ilustração do ano. A ilustração, intitulada *The Deserted Village* (ver anexo 7), é baseada num poema de Oliver Goldsmith. (Fabiny, 2019, p. 24)

A ilustração mostra um rapaz doente, deitado na cama, um pregador está ajoelhado ao lado dele, um relógio de pêndulo aparece no fundo, e uma única vela acende a sala. É uma cena muito dramática e conta uma história. Temos a sensação de que o menino doente poderá não

melhorar. De facto, a obra transporta-nos para uma atmosfera sombria que nos rodeia face ao momento em que ela nos transmite. É deveras interessante como a primeira obra de Rockwell distancia-se do resto do trabalho que se seguiria nas próximas décadas.

Os anos passam e o trabalho de Rockwell evolui para o que conhecemos hoje da sua vasta obra. Rockwell era um contador de histórias que podia destilar uma narrativa num único quadro. As obras cinematográficas de Anderson comparam-se ao trabalho de Rockwell devido a esta atmosfera paisagística do sonho americano. Isso é bastante evidente em como Rockwell transmite através do traço e do pincel obras de verdadeiro estilo americano dos anos 50, onde a simplicidade faz contraste com a mensagem forte, mas, como é óbvio, o desenho de Rockwell não era simples apenas o seu estilo passa uma era de verdadeiro êxtase do sonho e ideal.

Dois dos cineastas mais conhecidos da América, George Lucas e Steven Spielberg, reconheceram um espírito afim em Rockwell e formaram coleções significativas do seu trabalho. No artigo de Erika Doss (2011), relativamente ao facto de George Lucas e Steven Spielberg obterem a coleção de Rockwell, afirma que os mesmos “(...) reconhecem que as nuances afetivas de Rockwell direcionam os seus interesses para os desenhos dele.” (pp. 4-5). Na obra de Mecklenburg (2010), este cita Lucas, que afirma; “Eu faço filmes dessa maneira. Steven faz filmes dessa maneira. Muitas pessoas pensam que deve ser um exercício cerebral. Nós não. Acreditamos ser uma conexão emocional entre o espectador e o artista.” (p. 20). Como Anderson também o faz na sua obra, e com o trabalho das cores, o ambiente criado ajuda a construir isso mesmo.

Moonrise Kingdom é interpretado da mesma maneira, pois a sua atmosfera é tão idealizada como o trabalho de Rockwell. É exequível a forma como Anderson nos transporta para um ambiente de aparência bela e encantadora para nos mostrar uma história dramática e romântica escondendo-a também na comédia “simples” como a de Rockwell. Para além de que também existe a semelhança sobre o tema do escutismo que é muitas vezes retratado na obra de Rockwell e que também é visto neste filme (ver anexo 8). Como Dilley (2017) também refere na sua obra:

(...) Anderson captura catastroficamente o final da infância e a potência transformadora e quase mágica do primeiro amor. Este filme, feito a partir do guião indicado ao Óscar de Anderson escrito com Roman Coppola, trata claramente o tema da nostalgia, reunindo muitos fios da memória cultural e pessoal, com o ano de 1965 (a tempo de anunciar o fim da inocência cultural da América), a organização fictícia dos “Khaki Scouts of North America” e a estética de Norman Rockwell/Gilbert e Sullivan de New Penzance Island. (pp. 168-169).

O tema da pré-adolescência, da passagem dos momentos infantis para os juvenis, é um dos temas recorrentes na obra de Rockwell, e o tom amarelo presente em todos eles, representa isso mesmo, a ambiguidade das decisões tomadas nesta fase tão indecisa e confusa de emoções nas nossas vidas. E é por essa mesma fase que as duas personagens de Anderson

passam, ainda com algumas brincadeiras ingênuas de crianças, mas já a tomar decisões concretas do que querem para a sua vida e a descoberta do amor e da paixão.

A autora Heller (2018) refere na sua obra um dos seus subcapítulos sobre o amarelo, intitulado “O amarelo é a cor da maturidade e do amor sensual” (p. 88). Suzy e Sam defrontam-se com obstáculos que desafiam a sua passagem da infância para a adolescência, mostrando alguns momentos de maturidade. Como quando Sam consegue montar todo um acampamento ao pé da praia com tudo o que é necessário para os dois sobreviverem, ao ponto de até o próprio chefe de escoteiros, quando com os restantes adultos os descobrem, comenta com Sam que se tivesse tempo gostaria de avaliar o acampamento que fez, pois, parecia estar bem executado digno de um bom escutista. Isto demonstra que Sam tem excelentes habilidades de sobrevivência. Também podemos observar alguma maturidade em Suzy quando esta enfrenta a sua mãe sobre a traição com o seu pai e quando age em defesa do grupo de escoteiros com a sua tesoura para canhotos (nesta última acaba por demonstrar também um pouco de impulsividade).

Já o amor sensual referido por Heller é visível no amor sentido pelos dois protagonistas para além de momentos mais íntimos como na cena em que estão os dois a dançar na praia de roupa interior e na troca de cartas os retratos nus que Sam desenhava, as duas personagens conhecem-se melhor e resolvem fugir para finalmente serem felizes em paz. Até aqui neste romance jovial podemos ver a decisão madura e romântica de, se algo corre menos bem, podem decidir em conjunto seguir um rumo diferente para a mudança, como também é descrito por Heller (2018); “Os trovadores, que apreciavam comparar as mudanças nos sentimentos com os ciclos da natureza, converteram a cor da maturidade na cor do amor sensual. O amarelo simboliza a sensualidade, expressando de forma poética “a recompensa do amor”. (p. 88)

Mas nem tudo é um mar de rosas, e a faísca amarela romântica que denotamos entre as duas personagens é destruída quando os problemas invadem as suas vidas. E como observámos anteriormente em Suzy, também o amarelo em Sam é visto de forma individual, e de forma negativa, pois a sua vida ainda é um pouco mais complicada que a de Suzy. Sam é um rapaz problemático que não se encaixa em nenhuma família, tanto a de acolhimento como a do escutismo. E de acordo com a personagem de Edward Norton, e como já referi antes, Sam é o membro menos popular do grupo Khaki de escoteiros. Além disso a sua situação parece-se agravar com a chegada da assistente de serviços sociais que quer levá-lo para uma instituição e talvez fazer uma terapia de eletrochoque. Se nada se tivesse resolvido no filme este seria o trágico final para Sam. Suzy que tem uma casa e família, mas não sente a compreensão dos pais, e Sam que nem família possui e a sua vida foi passada a fugir do infortúnio de não conseguir o que o levou a estar sempre metido em sarilhos. Heller (2018) refere isso mesmo; “Para o amarelo, são predominantes as associações negativas. O amarelo mau não é o amarelo solar nem o amarelo áureo – é o amarelo pálido esverdeado, o amarelo fétido do enxofre.” (p. 88) Até na farda de Sam podemos reparar no amarelo que nada mais é que uma associação, ou alusão, dos seus sentimentos e como ele tenta se soltar dessa prisão.

Assim como no filme o amarelo é utilizado para dar mais vida aos sentimentos de indignação que as personagens Sam e Suzy sentem, que noutros filmes seriam colocadas em segundo plano. Um amarelo-esverdeado gritante que demonstra o pesar da passagem da infância para a realidade e realização da idade adulta também é aqui refletida e esta conexão introduz-nos à cor verde também muito consistente no filme.

O verde é o resultado da mistura de duas cores primárias, o azul e o amarelo, criando assim uma cor secundária. Muitos de nós consideramos esta cor como sendo a cor da esperança, da natureza ou do dinheiro, mas também a cor da segurança e satisfação e é uma das cores mais harmoniosas e calmantes. O verde está associado ao filme em diversos objetos, vestuário e planos de Anderson. O seu poder psicológico é tão vasto que está presente em várias situações do nosso quotidiano, assim como está vivamente presente no filme em situações diárias das personagens. Heller (2018) afirmou isso mesmo sobre o verde:

O verde é a cor resultante da mistura do azul com o amarelo. Mas em todas as antigas teorias cromáticas o verde consta como cor primária. Porque para essas teorias antigas, as cores não eram classificadas de acordo com as suas propriedades cromáticas técnicas, e sim por sua ação psicológica. E como o verde é uma cor elementar na nossa vivência e na nossa simbologia, num sentido psicológico ela é, sim, uma cor primária. (p. 105)

Suzy e Sam sofrem uma grande mutação do seu eu durante todo o filme, desde o início que se deparam com a afronta de viverem vidas difíceis com ou sem adultos a orientá-los. A mutação surge, pois, eles precisam de um adulto para poderem ser crianças sem se preocuparem em assumir esse papel maduro, mas, no fundo vêm-se obrigados a ter de cumprir esse papel, sozinhos, o que faz com que os dois tomem decisões impulsivas. Essa mutação então surge em ambas a ausência e presença de figuras maternas e paternas para os dois, quando as personagens partem para uma aventura em que se assumem como adultos e retomam a ser crianças. E acompanhamos essa mesma mutação das personagens na presença da cor verde, que por si só é uma cor que tem muitas variações, como a própria Heller (2018) descreve:

O verde é a cor que mais variações tem. Um pequeno toque de azul já transforma o amarelo em verde; por outro lado, o verde pode conter todas as outras cores, o branco e o preto, o castanho e o vermelho – e continuará a ser verde. Mas ele modifica-se mais que as outras cores com a luz, dependendo de esta ser natural ou artificial. Por isso, o verde também simboliza uma cor muito mutável. (p. 105)

No filme existem muitos momentos remetentes a uma dimensão espiritual, sobrenatural ou até mesmo com uma narrativa religiosa. Depois da cena de abertura do filme com a família Bishop somos apresentados ao historiador e narrador local (que à primeira vista parece um gnomo ou um elfo), que nos dá a conhecer a ilha e também nos fala, de forma profética, sobre uma tempestade gigante que se aproxima. Já noutra cena, como no acampamento de escoteiros, as cadeiras na mesa do pequeno-almoço dos escoteiros assemelha-se à representação de “A Última Ceia” de Leonardo DaVinci (1495-1498), faltando um apóstolo,

neste caso o Sam (ver anexo 9). Depois do momento em que Sam e Suzy se conhecem pela primeira vez, Suzy é vista no palco a representar o papel de corvo, o primeiro pássaro enviado por Noé que não voltou. Também o momento em que Sam e Suzy resolvem realizar uma cerimónia de casamento para legitimar o seu relacionamento, e este ato é muito significativo e sagrado para ambos (ver anexo 10). Além disso, numa das cenas finais do filme, todos se reúnem na igreja (de onde vimos a peça em que Suzy representava) devido à inundação provocada pela tempestade e que o narrador nos anuncia no começo do filme (Dilley, 2017, p.176). Estes momentos remem tem-nos para o tema da espiritualidade nesta atmosfera inundada de verde que também tem nesta definição.

O verde também está muito ligado à natureza e neste filme as personagens estão sempre rodeadas de um manto verde das árvores do bosque que rodeiam a ilha. A casa dos Bishop situa-se numa ponta da ilha, onde para além de se ver o mar tão perto também podemos denotar que estão rodeados de arvoredo (ver anexo 11). Quando Sam e Suzy fogem também precisam de passar pelo bosque para chegar ao recanto paradisíaco deles (ver anexo 12). Anderson optou por uma década mais modesta onde a sociedade ainda não vivia dominada pelas tecnologias e ainda se fundamentava por estilos mais pitorescos e rústicos dessa geração e para o espetador acompanhar esta aventura de crianças desta geração que está mais ligada à natureza. Até mesmo o facto de Anderson ter presente como parte do elenco um grupo de escoteiros diz muito sobre a escolha desta época e das cores verde e amarelo, pois um dos objetivos destes grupos de jovens é valorizar a natureza. O verde está a par com a natureza e incentive-nos a afastarmos um pouco da nossa vida moderna. O verde faz-nos abraçar a um estilo de vida sem tecnologia, pois o verde significa vida, e como Heller (2018) assim também o descreve; “O verde é mais que uma cor, o verde é quinta-essência da natureza. O verde é uma ideologia, um estilo de vida: consciência ambiental, amor à natureza, ao mesmo tempo, a recusa a uma sociedade dominada pela tecnologia.” (p. 105).

Depois da primeira tentativa falhada dos escutistas de tentar impedir Sam e Suzy de fugirem, segue-se a cena onde o narrador de gorro verde e casaco vermelho explica aos adultos, que discutem no passadiço, de que Sam tinha um grande interesse pelo povo indígena da ilha e que queria conhecer melhor o caminho original da velha migração da colheita Chickchaw, caminho pela qual Sam levou Suzy para chegar ao seu recanto. Enquanto isso Suzy e Sam chegam finalmente ao seu destino. Estes encontram-se num cenário de muito verde e amarelo acompanhado de um imenso azul do mar que entra na baía (ver anexo 13). O verde, com o amarelo, remete-nos para a terra quando estes estão no bosque à procura do seu paraíso onde todas as conversas das cartas ao longo de um ano tornam-se conversas reais, e o verde com azul para o mar, o paraíso, onde os dois oficializam-se como um casal. Como podemos também observar nesta definição de Heller (2018); “O efeito naturalista do verde não depende de nenhum tom especial de verde, e sim das cores que a ele são combinadas: com azul e branco – as cores do céu – e castanho – cor da terra – o verde mostra-se absolutamente natural.” (p. 107).

Este conjunto de amarelo, verde e azul é a combinação perfeita para simbolizar o momento de conquista e paz que estas duas personagens tanto procuravam. Quando os adultos os encontram, voltamos aos nossos verdes, amarelos, castanhos e vermelhos. Heller (2018)

também refere isso mesmo na sua obra sobre o verde; “O verde é o mais calmante dentro de todas as cores, é a cor do sentimento de estar em segurança. Azul-verde é também o acorde > da descontração.” (p. 120)

No fim do filme vemos no quadro que Sam pinta o nome que é dado para o recanto, paraíso dos dois – Moonrise Kingdom – o reino do pôr do sol ou do nascer da lua. É o local onde tudo o que faziam era agradável, positivo e divertido. O verde está em sintonia com a tolerância que mais uma vez faz par com esta situação. Pois, no fim do filme existe uma condescendência e compreensão por parte dos adultos para com estes pré-adolescentes (ver anexo 14). O verde, e afirmado por Heller (2018):

Por ser a mais neutra das cores na nossa simbologia, a sua acção é especialmente determinada pelas cores que a ele combinam-se. A combinação verde-azul domina o acorde de todas as características positivas; quanto a isso não há grandes disputas, é ponto pacífico: são as cores principais de tudo quanto é agradável – e da tolerância. (p. 106)

O verde representa a fase inicial de qualquer fruta ou planta que significam a paz, tranquilidade e equilíbrio com a espiritualidade e natureza. Estas duas personagens principais estão neste estado de espírito e procuram durante o desenvolver da história estas sensações como referido por Heller (2018); “A cor verde é o símbolo da vida no seu mais amplo sentido – não só com relação à humanidade, mas a tudo que cresce. “Verde” é o oposto de murcho, de seco, de morto. (...)” (p. 107).

A paixão pelos dois também amadurece, pois, ambos crescem juntos nesta aventura que os fez compreender e conhecer melhor um ao outro, aquilo que os adultos não conseguiam fazer e eles precisavam. No final do filme podemos observar que os dois conseguiram ficar juntos e assim ficarão por muito tempo, atualmente geralmente não acontece, pois são cada vez mais as relações de curto prazo e sem afeição. Neste caso é o oposto e o espetador tem a sensação que, como estes jovens cresceram juntos e fortaleceram uma ligação conforme as adversidades, esta amizade e paixão perdure mais tempo. Como Heller (2018) refere ainda sobre o verde e sobre esta questão do amor:

Os sentimentos também se desenvolvem, crescem. Na poesia dos trovadores, o verde é a cor do amor que desabrocha. A senhora Minne, personificação medieval do amor do folclore alemão, veste um vestido verde. Lemos em Schiller, sobre o amor juvenil: ‘A nossa relação ainda está verde’. (p. 110)

Esta é uma história de dois pré-adolescentes que com estas duas cores nos englobam na sua aventura e no seu crescimento. É uma história que acaba em bem, pois ambas as personagens, Sam e Suzy, conseguem aquilo que tanto lutaram para ter; uma família unida que os amasse, compreendesse e ajudasse a crescer. Este filme é um exemplo notável sobre o tema da paternidade e Anderson consegue aproximar o espetador com simples pormenores em que o papel materno ou paterno é caracterizado, como é referido num exemplo dado por Gooch (2014) nos seus estudos; “(...) criar laços com a figura paterna, e termina com Jared Gilman vestido numa versão em miniatura do uniforme do polícia, idêntico às roupas do seu pai

adotivo (...)” (pp.194-195). Assim o verde mostra-se como uma cor que nos invoca a simplicidade, tranquilidade, o romance e a espiritualidade. Já o amarelo a ambiguidade, irritação e os desprezados, mas também o otimismo, o entendimento e a iluminação. Tudo isto para formar o ambiente perfeito para percebermos estas personagens e o seu mundo, seguindo assim a história que foi criado por Anderson que tem um toque de Norman Rockwell.

2. *The Grand Budapest Hotel*, Rosa, Violeta e Stefan Zweig

The Grand Budapest Hotel é o oitavo filme dirigido, produzido e com guião de Wes Anderson. Recebeu diversas indicações em vários festivais e cerimónias de cinema, ganhando no Festival de Berlim o Urso de Prata, no Globo de Ouro o prémio de Melhor Filme de Comédia ou Musical, mais cinco prémios nos Bafta e quatro nos Óscares.

Nesta história recuamos um pouco no tempo, e em vez de retratarmos os anos 60 como em *Moonrise Kingdom* esta história decorre numa fictícia República de Zubrowaka na década de 1930. A personagem principal é Gustave H., um “concierge” de um luxuoso hotel que se tornou conhecido pela sua habilidade de satisfazer os hóspedes mais rigorosos. Também temos mais uma personagem importante, que está sempre no lado de Gustave H, é Zero Moustafa, um jovem que é um muito aplicado nas suas funções de porteiro e ajudante. Está ao cuidado de Gustave H, a quem tem uma grande admiração e quem aspira ser um dia. Mesmo estando a passar por uma época de crise económica e instabilidade política tudo se encontra calmo até ocorrer a morte de Madame D., que é amiga e amante de Gustave H. A isto também se junta o desaparecimento de um quadro renascentista valioso. Pela intimidade de Gustave H. com a Madame D., este passa a ser o principal suspeito sendo acusado, injustamente, de homicídio e roubo. Mas Gustave H. não se deixa incriminar desta maneira e resolve provar a sua inocência, limpar o seu nome e salvar o hotel da miséria que se aproxima. Como grande admirador, e sem nunca desconfiar das suas intenções, o jovem Zero Moustafa acompanha-o e ajuda-o a desenvencilhar esta peripécia acabando por ser a única pessoa em quem Gustave passa a confiar e considerar o seu amigo para a vida.

Com este filme Anderson resolve fazer uma dedicatória ao grande escritor que o inspirou a fazer esta obra da academia, mas a verdade é que todo o seu diálogo, o do filme, não foi retirado do autor, apenas meras passagens de referências biográficas e bibliográficas do mesmo. Mas o que este sentimentalismo que Zweig de “Anderson” fala? Ora é nada mais que todo o sentimento que o espetador apreende deste filme quando o assiste.

Na obra com as compilações de Zweig (2014) Anderson refere na entrevista a George Prochnik que apenas conhecia a obra deste autor pelo nome, nunca tendo lido nada. Até um dia ter comprado uma cópia de “Beware of Pity”. Para além de ter adorado percebeu que agora tinha uma imensa obra do autor para poder ler e logo numa altura em que todos os livros voltaram a ser editados e impressos. Depois de “Beware of Pity” também leu “The Post Office Girl”. Estes dois livros foram a principal inspiração de Anderson para o seu filme, tendo havido elementos semelhantes e personagens que são a representação do próprio Zweig (pp.10-11). Anderson ainda acrescenta, na mesma entrevista com Prochnik, que se encontra na abertura do livro com a seleção de textos de Zweig (2014), o que deu inspiração para o filme:

The Grand Budapest Hotel tem elementos que foram roubados de ambos os livros. Duas personagens da nossa história são vagamente a intenção de representar Zweig ele próprio – A nossa personagem “Autor”, interpretado por Tom Wilkinson, e a versão teórica-ficção de si mesmo, interpretado por Jude Law. Mas, de facto, Mr.

Gustave, a personagem principal interpretado por Ralph Fiennes, também é moldado significativamente em Zweig. (pp. 10-11)

A obra de Stefan Zweig propaga-se no filme em diferentes ângulos, diferentes perspectivas e cores. A vida de Zweig não foi simpática para o autor, este viu-se rendido ao escapamento contínuo da situação tenebrosa que se vivia na Alemanha, a sua condição, judeu, não o beneficiava. Por isso quando estamos diante de um Zweig na sua casa depois de se mudar para a América do Sul, estamos perante um ambiente que se traduz em monotonia e soturno. A libertação dos males de Zweig vê-se nas cores da cena inicial e final no filme de Anderson, no cemitério onde prevalece o branco do inverno frio desse país inventado, a cor da paz. Mas quando Zero Mustafa relata os seus anos de jovem adulto o filme ganha cor e vida. Todo o filme é uma homenagem a Zweig, que mesmo já não estando entre nós ele será sempre lembrado pela sua obra e agora por este filme. Dilley (2017) refere isso mesmo; “No entanto, como Wes Anderson indica na cena final do filme, nem tudo está perdido. Embora o autor esteja morto, ele é lembrado e homenageado com as palavras numa placa de bronze de baixo do busto no cemitério: ‘Em memória do nosso tesouro nacional’.” (p. 197)

A rendição de Zweig não demonstra a sua fraqueza e o que Anderson quer mostrar ao evocar a sua memória através de palavrado e personagens exuberantes é precisamente a coragem que teve ao enfrentar esta fase difícil da sua vida através da sua arte com histórias encantadoras.

Depois da exibição do filme, é lançado o livro, já aqui referido, intitulado; “A sociedade das chaves cruzadas: seleções dos escritos de Stefan Zweig, inspirações para o The Grand Budapest Hotel” (2014), que como o nome indica é uma seleção de obras do autor austríaco de quem o trabalho e a vida inspiraram Anderson a realizar o filme. Nas primeiras vinte páginas existe uma entrevista, já aqui mencionada, de Wes Anderson com George Prochnik, o biógrafo de Stefan Zweig. Esta entrevista surge como uma espécie de introdução a esta compilação de obras de Zweig (2014) onde os dois discutem sobre a vida e o trabalho do autor e a inspiração para o filme. Numa parte da mesma, Anderson refere que após ler alguns dos seus livros percebe que o eu pessoal de Zweig era bem diferente do eu que ele entendeu ser através da voz do autor na sua escrita. Zweig parece demonstrar-se como uma personagem multifacetada. O autor, segundo a sua escrita através também das afirmações de Anderson, caracteriza-se como um homem de várias dinâmicas crescendo com características que retira das suas histórias (p.10). Zweig não era um só, era um imaginário de um todo em conjunto com as suas histórias. Anderson apela para esta personagem de muitas personagens, este homem de várias caras, que conhecemos como Zweig. Como assim Anderson refere na entrevista na abertura da obra dos textos de Zweig (2014):

(...) Grande parte do seu trabalho é escrito do ponto de vista de alguém que é bastante inocente e entra em territórios mais sombrios, e eu sempre senti que o próprio Zweig era uma pessoa mais reservada que explorava coisas no seu trabalho ao qual se sentiu atraído. Mas essas não foram as suas próprias experiências. De facto, a verdade parece ser completamente o oposto. Ele parece ser alguém que tentou de tudo ao longo do caminho. (p. 10)

A interpretação, a história que representa *The Grand Budapest Hotel*, carrega consigo um imaginário de uma biografia deste autor. Zweig está representado em várias dinâmicas da sua vida assim como Anderson deseja manifestá-las de diferentes ângulos e perspectivas no filme. Qualquer entendido da parte técnica do audiovisual percebe que o filme foi filmado em três proporções diferentes. Para representar a parte do filme sobre a década de 1930, Anderson escolheu o formato 1.37. Para representar a década de 1960, Anderson escolheu o formato 2.35:1. E por fim, para representar os Anos 80, Anderson resolve utilizar o formato 1.85, que é o formato padrão atualmente. Ao utilizar estes três formatos os espetadores no filme ficam informados onde se situam na linha do tempo da história, que se vai a alterar conforme os diferentes três períodos.

A perda do *seu eu* na Europa deixou uma ferida aberta em Zweig que nunca sarou, pois a conquista da Alemanha Nazi fez com que Zweig tivesse de fugir de uma Europa que repugnava a sua origem, antecessores e, se o Nazismo tivesse continuado, os seus sucessores. A perda das origens de Zweig tornou-o num homem sem rasto num país e continente diferente onde viria a suicidar-se, o Brasil. Numa Europa que o próprio Zweig (2014) relata, e Prochnik, na entrevista a Anderson, recorre à sua citação; “(...) a Europa está a cometer suicídio (...)” (p. 22), e ainda acrescenta; “Eu acho que foi absolutamente devastador para ele - a perda de liberdade geográfica, a capacidade de simplesmente atravessar fronteiras sem pensar nisso. Zweig era viciado nesse senso de acesso à novidade e à heterogeneidade na cultura e nos indivíduos. (...)” (p.22).

Esta observação de Prochnik, na entrevista a Anderson, é vista numa das cenas finais onde os dois protagonistas, Zero e Gustave H., são interrompidos novamente no comboio devido aos papéis deles. Esta cena evidencia aos espetadores o quão importante estes documentos tornam-se, tanto que poderá definir se continuam ou não em liberdade, ou nesta vida. Para Zweig também foi retirado a decisão de continuar com a sua vida normal. Zweig (2014) tinha amigos por toda a Europa e gostava de reunir essas pessoas fazendo com que estas suas amizades se conectassem também, transmitindo assim mais saber e novas formas de ver a vida. Com estas amizades e ligações ele também colecionava manuscritos, livros e partituras, ou seja, colecionava elementos de todo o mundo com as diferentes pessoas e lugares por onde passava e conhecia (pp. 15-16). Mas, para além do seu trabalho, tudo isto também foi-lhe retirado e destruído, impedindo que ele continuasse a viver a sua vida à sua maneira. Na entrevista realizada por Prochnik a Anderson na abertura da obra com a seleção de textos de Zweig (2014) que inspiraram o seu filme, podemos confirmar isso mesmo:

E quando se lê “O mundo de ontem” acaba-se de ver como todas as coisas que ele investiu na sua vida, este mundo que prefere chamar o mundo da segurança, esta vida que fora cada vez mais refinado e livre que é tão significativo para ele, é apenas obliterado. (pp. 15-16)

Zweig foi considerado um dândi por natureza. Se formos consultar na *internet* pela página do Dicionário de Cambridge (2020), esta palavra, da expressão inglesa dândi, significa; “Um homem, que especialmente no passado, vestia-se com roupas caras e elegantes e estava muito interessado na sua própria aparência.”. As obras de Zweig são apreciadas devido a tamanha

sofisticação com o mundo em volta deste modo de vida dândi. Os seus livros estão marcados por momentos arrebatadores de uma era considerada por muitos, gloriosa, mas que para Zweig ainda se acrescenta as suas dificuldades. Zweig preferia falar das classes sociais superiores e isso inspirou Anderson a criar um mundo como em *The Grand Budapest Hotel*, onde as suas personagens e os momentos que elas vivem têm um toque cómico, mas, ao mesmo tempo delicado e elegante. Dilley (2017) também explica isso mesmo na sua obra:

A natureza *dandaística* desta literatura combina com o alto estilo do fantástico do cinema de Anderson. A literatura de Stefan Zweig é caracterizada por entradas cómicas, um tom irónico e um senso de riqueza e direito concedido aos viajantes ricos da época. Anderson desempenhou o ambiente literário de Zweig com a criação da sua personagem principal o *conciierge* do hotel, Gustave H (Ralph Fiennes). (p. 183)

O filme começa com a cena no cemitério, onde vemos uma rapariga a sentar-se num banco de um jardim com o livro do Autor nas mãos. Depois desta cena segue-se uma introdução onde nos é apresentado o grandioso hotel. Para surtir tal efeito foi construída uma maquete (ver anexo 15), como também é referido por Dilley (2017):

(...) Anderson emprega deliberadamente um modelo em minatura óbvio do hotel, que se torna um significante visual de um mundo passado; ele também usa técnicas de filmagem claramente ultrapassadas que enfatizam essa artificialidade, portanto, a aparência efémera do hotel no passado. (p.41)

Só desta forma Anderson conseguiu demonstrar no filme o hotel que idealizara e, com algumas técnicas de edição, ainda parecer que fosse saído de um conto de fadas antigo. O objetivo é criar impacto no espetador e simbolizar a grandiosidade do espaço. Tudo isto só é possível ao criar algo que não existe e que surpreenda, neste caso pela positividade de quem vê o filme. Esta “falsidade” no cinema para criar o fantástico, mas que passa a ser a verdade daquele mundo criado, para a atmosfera e enredo do filme é referido por Fellini (1976) na sua obra:

Cinema vérité? Eu prefiro “cine-falsidade.” A mentira é sempre mais interessante do que a verdade. Mentiras são a alma do espetáculo e eu adoro-as. A ficção pode ter uma verdade maior do que diariamente, uma razão óbvia. As coisas que alguém mostra não precisam de ser autênticas. Como regra, eles são melhores se não o forem. O que deve ser autêntico é o sentimento que se tenta ver e expressar. (p.100)

Após vermos o encantador exterior do hotel passamos a ver o seu interior, e Anderson apresenta-nos dividindo-o em diversas zonas utilizando diferentes planos para demonstrar individualmente realçando os seus detalhes. Dilley (2017) refere isso mesmo na sua obra:

A imagem central do *The Grand Budapest Hotel* é, obviamente, o próprio hotel, cujo exterior é visto como um desenho bem como um modelo mecanizado (...). O interior do hotel recebe um tratamento extremamente detalhado (...). No *Grand Budapest Hotel*, o próprio hotel é dissecado em partes: os banhos termais, a área da piscina, os quartos dos gerentes, o elevador e os quartos individuais. O lobby em si, é uma

maravilha estonteante de simetria, devido às suas formas geométricas com detalhe, *design* ornamental e tapeçaria. (p. 187)

Quando nos é apresentado o hotel, no meio de um monte coberto de neve muito branca, há uma cor que se destaca de uma maneira tão excêntrica que nos chama logo à atenção. A cor de todo o ambiente cinematográfico é apresentada com um rosa bebê que contrasta com o tempo de guerra frígido vivido no filme (ver anexo 16). Ao definir a cor do hotel como rosa Anderson quer mostrar que toda a história vai-se centrar ali mesmo e que todo o filme transmitirá as sensações provocadas por esta cor. Tudo o que se combina ao rosa adquire outro efeito psicológico e ajuda a criar mais o ambiente do filme. Heller (2018) diz precisamente isso sobre o rosa:

Quando o rosa aparece só como cor, deve ser empregado de maneira tão forte que apenas o efeito cromático seja dominante. Ou o rosa adquire um novo efeito, pela sua combinação a cores que intuitivamente jamais combinariam com ele. Com as suas cores contrárias psicológicas, o rosa adquire um efeito refinado, como quando se combina rosa-cinza-prata ou rosa-preto. (p. 221)

O rosa, ou como também é conhecido, o cor-de-rosa, é uma cor que está entre a magenta e o vermelho. Tem a sua própria identidade, e é considerada a cor da juventude, a cor do amor e a cor da sensibilidade.

A cor escolhida para o hotel também nos remete para uma época onde esta também era muito utilizada. O hotel demonstra delicadeza e elegância através do rosa, isto remete-nos para os tempos onde estas características prevaleciam num movimento artístico estético. O Rococó, nasceu no século XVIII, e Navarro (2006) explica, na sua obra, que este movimento surgiu no âmbito de “(...) deixar-se ser atraído pelo exotismo de outros países, deixar a imaginação voar e quebrar a contenção que se tinha autoimposto no Barroco.” (p.8). E assim Anderson inspira-se nesta época requintada e ostensiva para retratar o luxuoso hotel, mas acrescentando uns toques mais modernos. Aqui o rosa é realçado para transmitir esta grandiosidade. Heller (2018) propõe que o rosa nessa época era muito valorizado pois:

O Rococó, período que foi de 1720 a 1775, foi a época das cores pastel. A corte francesa foi quem deu o tom à moda. Depois que as cores puras ficaram acessíveis também ao povo, elas tornaram-se excessivamente comuns para o gosto da corte. Agora eram as cores mistas que passaram a ser especiais. O estilo de vida da corte passou a manifestar-se nas cores claras; elas demonstravam que a aristocracia nada tinha a ver com o trabalho sujo. (p. 217)

O filme também dá destaque a certos pormenores na decoração do interior dos quartos (ver anexo 22), inclusive no realce que este dá ao perfume favorito de Gustave H. (ver anexo 17). Até mesmo na cena em que Gustave H. pede a Zero um pouco do seu perfume "L'Air de Panache" para dar requinte ao imundo desafio porque teve de passar ao escapar da prisão, na qual foi obrigado a usar roupas sem brilho e estilo e onde poucas vezes conseguiu cuidar da sua imagem, mas que infelizmente Zero não conseguiu trazer a deixar Gustave um pouco desanimado.

O rosa está presente nas pequenas e delicadas coisas, e tudo o que tem essa cor transmite beleza e pureza, como é o caso dos bolos de Mendel's, que para além do hotel rosa também são tão marcantes no filme. Numa cena do filme podemos ver um guarda a perfurar e a abrir todas as embalagens que chegavam à prisão para verificar se nada vinha nelas, direcionado aos prisioneiros. Até que chega às mãos do guarda uma caixa de papelão rosa e ao abri-la este depara-se com os bolos de Mendel. Este não tem coragem de os destruir por serem tão belos deixando assim passar as ferramentas, que neles se encontram escondidas, chegando a Gustave H. e os seus companheiros de cela que preparam uma fuga (ver anexo 18). Esta associação do rosa ao que é delicioso e delicado é-nos apresentado várias vezes no nosso dia a dia em embalagens de doces onde até os próprios são desta cor, como é o caso dos bolos de Mendel. Heller (2018) refere isso mesmo sobre a cor rosa que invoca vários sentimentos de degustação:

O rosa é doce do fio ao pavio, é a cor dos confeitos. Não existe cor que combine melhor com as sobremesas. É a cor do deleite, do regozijo. Doce e suave, esse é o sabor que se espera do rosa. Um produto típico, em embalagem também típica, é o Mon Chéri. Nele o rosa se combina ao violeta, o que o torna adulto e erótico, ideal para um bombom que contém álcool (...) (p. 219)

Neste filme existe o contraste entre o violeta e o rosa sobretudo por andarem de par em par no filme. O rosa é a cor do que é jovem, o violeta do que é adulto, rosa do que é frágil, violeta do que é erótico e sensual. No fundo, sentimos ambas estas sensações ao longo do filme através das personagens, mas principalmente com o jovem casal. Zero Mustafa usa uma farda da cor violeta e em conjunto com Agatha, que por baixo da sua farda creme veste também uma camisola rosa, assistimos a cenas de um casal de jovens apaixonados, e esta conexão do rosa com o violeta faz todo o sentido. O rosa de uma heroína e sagaz Agatha e o violeta de um tímido, mas destemido Zero (ver anexo 19). Quando Zero conta ao Autor porque manteve o hotel aberto, este emociona-se e diz que o manteve pela Agatha. Pelo amor que sentiam um pelo outro e pelos felizes momentos, ainda que curtos, que tiveram naquele nostálgico e encantador hotel. Esta relação só se consegue com anos de cumplicidade, que os dois conseguiram realizar num tão curto espaço de tempo, a relação dos dois matura-se ao longo do filme e assim como começa com o rosa bebé da inocência termina com o violeta que amadurece. Até mesmo na cena em que Sr. Moustafa descreve quando viu a sua amada Agatha pela primeira vez, este relembra esta lembrança de uma forma carinhosa e com saudade, o que mostra aos espetadores o quanto Moustafa gostava de Agatha. Como podemos ler no guião do filme *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson (2014) neste excerto (ver anexo 20):

SR. MOUSTAFA (V.O.)

Foi também quando eu conheci Agatha --

Agatha faz uma pausa para secar a transpiração na testa com a parte de trás da manga. Ela volta a enrolar a massa.

EXT. PASTELARIA. DIA

A estrutura de madeira em frente a uma pequena pâtisserie. Uma grande placa pintada com delicadeza, letra cursiva rosa no vidro diz: Mendl's. Há um grande e pesado padeiro de avental com farinha em cada centímetro dele que está à porta. Ele é Herr Mendl.

Agatha anda numa bicicleta raquítica pelo beco ao lado da loja e toca a uma campainha enquanto se vira para a estrada. Ela carrega, equilibrado sobre os seus ombros, sessenta pequenas caixas de pastelaria rosa amarradas.

CORTA PARA:

Agatha a segurar o volante enquanto continua a pedalar pela estrada.

SR. MOUSTAFA (V.O.)

-- mas não discutiremos isso.” (p. 28)

A própria capa rosa do livro “The society of the crossed keys” nos induz a um romantismo de épocas passadas que por si também tem o sensual e violento violeta nas letras do título (ver anexo 21). A sua associação ao rosa mais uma vez desperta-nos para um sentimento de sentidos apurados para o mais belo e apetitoso como os bolos de Mendel, mas também doce no sentido de amável, carinhoso e terno. Como Heller (2018) afirma; “O cor-de-rosa possui essa doçura também em sentido figurado: um livro cuja capa seja dessa cor produz, automaticamente, a impressão de ser um romance *kitsch*, açucarado.” (p. 219) Ora a aura do filme invoca precisamente essa degustação por algo “açucarado”.

O filme imite uma impressão de que será algo calmo e fácil de apreciar, ainda que à sua maneira, mas depois tem à mistura um pouco de emoção e confusão, transmitido pelo violeta, e violência transmitido pelo vermelho. Com o rosa os espetadores conseguem facilmente começar a assistir o mundo de Wes Anderson em *The Grand Budapest Hotel*, mas com as restantes cores o mesmo mantém-se, pois, a história prende o espetador à tela com as suas personagens e ambientes detalhadamente construídos. O enredo transmite uma claridade e amável estabilidade, mas acaba por ter obstáculos no seu caminho. Meticulosamente projetado temos nas nossas mãos um projeto onde cada detalhe constrói a história. As peripécias são os conjugantes que tornam o enredo em algo apetitoso de se ver, assim como é o rosa em conjunto com o violeta. Todos os pormenores do filme são trabalhados por Anderson para transmitir o detalhe das personagens e deixar o espetador mais agarrado e interessado no filme, pois estas pequenas coisas fazem-nos identificar mais com o ambiente e as personagens bem como com o decorrer da história. Por exemplo, para conseguir transmitir ao espetador a delicadeza dos bolos de Mendel e para percebermos ainda mais o que o guarda da prisão sentiu ao ver aquela decoração toda e a confeção encantadora e deliciosa dos bolos, Anderson foi até um padeiro para conseguir encontrar essa perfeição e transmiti-la no filme. Como Dilley (2017) refere na sua obra:

Anderson trabalhou com um padeiro local em Görlitz para projetar a fictícia “Courtesan au chocolate”, uma paródia de um bolo de duas camadas em estilo *éclair*

chamado *religieuse* (...). O “Courtesan” compreende três camadas (sugestivos de uma forma feminina), em vez de dois, e o nome “courtesan,” ou acompanhantes, é também uma paródia do nome “religieuse” ou a freira. (pp. 187-188)

Por último, ainda sobre a cor rosa, esta serve para transmitir muitos sentimentos ao longo do filme. Momentos felizes, entre Moustafa e Agatha e até mesmo entre Moustafa e Gustave H nas suas aventuras. Para transmitir momentos doces e delicados, como no meio de uma prisão escura uma caixa de doces para alegrar e dar vida ao ambiente tenso. E para transmitir momentos de conquista como quando todos os “concierge” de vários hotéis, que pertencem à sociedade das chaves cruzadas, unem-se para ajudar Gustave H. e quando este consegue a sua inocência e boa reputação de volta. Heller (2018) explica isso na sua obra; “Existem sentimentos e conceitos que só se podem descrever pelo rosa. E todos os sentimentos que pertencem ao rosa são positivos – o cor-de-rosa é, na verdade, a única cor a respeito da qual ninguém pode dizer nada de negativo.” (p. 213)

Apesar de já introduzido, irei aprofundar o impacto da cor violeta. O violeta traduz-se no filme através de vários elementos e momentos. Nas fatiotas dos lobby boys (ver anexo 23) temos esta cor presente assim como no guarda-roupa de Gustave H. (ver anexo 24) e por aí temos também uma ligação entre as duas personagens principais que guiarão o filme. O violeta, ou roxo, é composto pela igual proporção entre o vermelho e o azul. Como é descrito por Heller (2018); “Em nenhuma outra cor se unem qualidades tão opostas como no violeta: é a união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade. A união dos opostos é o que determina a simbologia da cor violeta.” (p. 193)

O principal antagonista nesta história é a personagem de Adrien Brody, o Dimitri Desgoffe und Taxis. Um aristocrata ganancioso que vê uma oportunidade na morte da sua mãe para conseguir a sua fortuna. Esta personagem encontra-se sempre vestido de preto, e para completar toda a sua ação violenta ao longo do filme o violeta está sempre presente. O uso da violência é emprestado pela cor violeta demonstrando as personagens que cometem sacrifícios em prol de um bem maior, como, por exemplo na prisão, onde um dos companheiros de cela de Gustave, luta com alguns guardas para que a fuga não seja comprometida e acaba por falecer. Também o uso da violência é notado quando nas varandas do interior do hotel acontece o cómico tiroteio. Mas primeiro, a violência e a aura de violeta que esta comporta é notado em todas as ações de Dimitri, até mesmo quando este atira o gato do seu advogado pela janela abaixo. Heller (2018) explica precisamente esta relação entre a violência e o violeta na sua obra:

É digno de nota observar a proximidade entre os termos “violeta” e “violência”. Em italiano, o nome da flor é “viola” – contudo, “violenza” é “violência” e “violare” corresponde ao verbo “violar”. Tanto em Inglaterra quanto em França, “violência” diz-se “violence”, e em ambas temos também “violation”, “violação”. É historicamente plausível que essa ligação tenha surgido em virtude da púrpura, pois o violeta púrpura era na Antiguidade a cor dos governantes. Assim, essa cor, ao tom púrpura, tornou-se a cor do poder. E o nome da violeta transformou-se no nome de violência. (p. 193)

Depois de toda a história principal do filme acontecer e de Gustave H. poder voltar à sua vida *dandaísta* e ao seu cargo como *conciierge* do hotel, este falece. Sendo esta personagem também um dos principais utilizadores desta cor é interessante observar que, depois da sua morte, também tenha um significado. O preto pode ser considerado, para muitos, uma cor muito forte para representar o momento da morte, então o violeta poderá ser uma das cores que melhor representa o luto, por ser uma cor mais escura, elegante e, ao mesmo tempo respeitosa. Gustave H., ao estar sempre com esta cor, parece que nos conduz à sua morte. O violeta simboliza o fim e o início de todos os motivos do filme; representa o jovem Zero e o sênior Sr. Moustafa, e, ainda que jovem, Gustave representa o início e o fim da sua vida e carreira. Heller (2018) explica isso mesmo em relação ao violeta e a sua conotação ao momento fúnebre; “Desde o Segundo Conselho do Vaticano (1962-1965), o violeta está presente também nas missas para os mortos. O preto foi abolido, pois, a cor do luto profano não deveria ser a mesma cor do cerimonial religioso.” (p. 199)

Mas durante a sua vida Gustave H. mostra ser uma pessoa exuberante e elegante, como um dândi sempre demonstra ser. Ao utilizar o violeta como uma das principais cores do seu vestuário ele sabe que é uma cor que dá nas vistas pela sua extravagância. Quem se veste desta cor quer se distinguir dos outros à sua volta. Neste caso seria de esperar que Gustave H. fosse representado com tal cor. Violeta é a cor da vaidade, e é uma característica que anda em par à sua sexualidade (ver anexo 25). Heller (2018) explica esta exuberância da cor violeta:

À primeira vista, quando se vê uma pessoa de violeta não se pensa em humildade, recato ou penitência – o violeta é percebido como uma cor extravagante. Violeta-prata-ouro é o acorde da elegância não convencional, ao contrário do preto-prata-ouro, que é o acorde da elegância tradicional. (p. 200)

Outra característica da personagem de Gustav H. gira em volta da sua sexualidade. Apesar da primeira impressão que um espetador tem é de esta personagem se parecer como um vigoroso heterossexual, por ser conhecido com um verdadeiro *golddigger* de mulheres mais velhas, com as quais tinha relações extraconjugais, a muitos questionou quanto à sua verdadeira orientação. Mas se pensarmos bem em que ambiente esta personagem se insere podemos nos lembrar que Anderson criou uma história fictícia, mas inspirada nos tempos em que Stefan Zweig viveu. Gustave H. como também Zero Moutafa, são personagens que representam pessoas que pertencem aos grupos que o regime nazi atacava na Segunda Guerra Mundial. Dilley (2017) refere isso mesmo na sua obra:

(...) Anderson não usa a sua personagem polissexual para qualquer tipo de declaração política direta, mas no final é importante lembrar que durante o meio ambiente contingente da Europa Oriental durante a Segunda Guerra Mundial, os elementos da sociedade mais frequentemente atacados com os judeus (representados por Zweig) havia também imigrantes não caucasianos (representados por Moustafa) e homossexuais (representados por Gustave). Esses eram os grupos vulneráveis mais frequentemente condenados à morte em campos de concentração. (pp. 192-193)

Além disso a cor violeta é também considerada uma cor feminina o que ajuda mais à questão da polisssexualidade, referido anteriormente por Dilley, sobre a personagem de Gustave H.. Assim como Heller (2018) expõe na sua obra; “Como cor dos pecados bonitos o violeta é, evidentemente, feminino. (...)” (p. 200) O gênero de Gustave H. é realmente algo flutuante que nem está, nem num extremo nem noutro, ele é uma variação de níveis que entendendo existir ao longo do filme. Delicado, arrogante e determinado este é Gustave H. a personagem elaborada de Wes Anderson.

Ainda em relação à sexualidade desta personagem, na entrevista entre Prochkin e Anderson no livro com as compilações das obras de Zweig (2014), os dois discutem as teorias freudianas e tendo como isso em base poderemos retirar muita informação para definir também as personagens de Anderson neste filme. Freud e Zweig não só foram amigos íntimos, como também para Zweig Freud foi uma fonte de inspiração e indiretamente observamos isso traduzido nas personagens do autor (p. 12). O seu *dandaísmo*, sensualidade, desejo sexual e as personagens masculinas com um toque feminino de sensibilidade extrema persegue as mais profundas identidades do seu subconsciente e isso leva a que Zweig represente personagens que são nada mais que ele próprio.

Na sequência final do filme temos um decrescendo dos diversos formatos das diferentes épocas que nos foi apresentado no início do filme. Primeiro vemos o Autor e Moustafa a terminarem o seu jantar no salão do hotel. De seguida, na década de 1985 observamos o Autor sentado num sofá próximo de uma criança a escrever algo no seu caderno. Por fim a visita da jovem ao memorial do Autor no cemitério, que, para completar este ato de honra a este mundo passado pendura uma chave na lápide em homenagem “A Sociedade das Chaves Cruzadas” e de seguida senta-se num banco para ler o seu livro (ver anexo 26). É desta maneira que Anderson presta homenagem à influência de Zweig neste filme e convida-nos o entrar neste mundo inundado de cores pastel.

3. *Isle of Dogs*, Castanho, Cinzento e Hayao Miyazaki

Atari, um rapaz de 12 anos de idade, foi uma das muitas vítimas de um acidente de comboio, na qual sobreviveu exceto os seus pais. Depois do acidente é enviado para um hospital e é aí que é diagnosticado com perda de memória. Durante a sua estadia no hospital ele recebe um comunicador para poder falar com cães e conhece Spots, o seu novo guardacostas, mas que também viria a ser o seu grande companheiro de quatro patas. Depois de ser-lhe dado alta, Atari vai viver para a Mansão Brick onde lá reside com o seu tio Kobayashi, um homem ambicioso, corrupto e sem escrúpulos que exerce a função de presidente da câmara da cidade japonesa (fictícia) de Megasaki. Seis meses se passam e algo acontece nesta cidade, o presidente toma a decisão de recolher e expulsar todos os cães que nela residem por terem a atingir uma proporção muito alarmante e acabando por também contagiar os seres humanos com uma doença estranha. Estes cães são enviados para a ilha onde é depositado a lixeira da cidade. Infelizmente Spots não é exceção e Atari é obrigado a ficar sem o seu querido companheiro. Mais seis meses se passam e Atari nunca se esquecera do seu amigo. Determinado em encontrá-lo, decide deslocar-se até à ilha na sua pequena avioneta que acaba por cair. Depois da queda Atari é resgatado pelos cães Chief, Rex, King, Duke e Boss, que ao perceberem o propósito da chegada do rapaz à ilha todos os cães resolvem ajudá-lo exceto Chief que, contrariado, acaba por se juntar na mesma à aventura. E é com esta premissa que esta história sobre um rapaz e cinco cães começa e nos é apresentado mais uma obra de Wes Anderson.

Isle of dogs conduz-nos a uma história que, pela sua descrição parece ser mais uma sobre um cão e um rapaz, o que, no fundo é sempre uma história de entretenimento e emoção, aliás qualquer filme que nos remete para a relação entre uma criança e o seu melhor amigo de outra espécie é sempre recebido de braços abertos pelo público, como é explicado por Wilford e Stevenson (2018):

Eles dizem que não há nada parecido com o relacionamento entre um rapaz e o seu cão, e talvez por isso tenhamos tantos filmes de animação sobre isso. Somente nos últimos vinte anos, os cineastas americanos exploraram uma dúzia de variações: um rapaz e o seu robô gigante (*O Gigante de Ferro*), um rapaz e o seu robô de tamanho médio (*Big Hero 6*), um rapaz e o seu dragão (*Como Treinar o Seu Dragão*), um rapaz e o seu cão monstro (*Frankenweenie*) e, numa ligeira inversão, um dinossauro e o seu rapaz selvagem (*O Bom Dinossauro*). Estes filmes, o abismo entre o mundo humano e o mundo cão/robô/dinossauro é a fonte de muita comédia e drama. (p. 13)

Neste ponto da carreira do realizador podemos perceber que cada um dos seus filmes explora um mundo de diferentes cidades, países, culturas e sociedades. As suas influências e inspirações ajudaram o seu trabalho a produzir imagens que despertam a sua própria imaginação. Anderson é um realizador americano que emprega na sua obra diversas influências e inspirações que foram obtidas ao longo da sua vida, por isso temos uma variedade de filmes de diversas culturas e sociedades. E ele não se deixa ficar apenas pela sua nacionalidade, aventura-se pelo mundo e espelha o mesmo nos seus filmes. Wilford e Stevenson (2018) explicam isso na sua obra:

(...) O Japão de *Isle of Dogs*, a Europa de *The Grand Budapest Hotel*, o Mediterrâneo de *The Life Aquatic with Steve Zissou*, a Índia de *Darjeeling Limited* e a Nova York de *The Royal Tenenbaums* são, em última análise, Dallas como Paris, como espaços de sonho e paisagens mentais. Wes é um cidadão do mundo do agora. A sua mente não aceita fronteiras. (p. 11)

Wes Anderson sempre demonstrou interesse pela cultura japonesa e, como já foi mencionado em capítulos anteriores, tem uma grande admiração por diversos autores e através das suas influências elaborou os seus filmes. *Isle of Dogs* não foi exceção, e neste caso Hayao Miyasaki é a sua grande influência neste filme. Miyasaki é mais conhecido pelo seu trabalho de animador, cineasta e roteirista. E por ser um dos fundadores do Studio Ghibli, uma produtora de cinema e animação japonesa. O seu trabalho ficou conhecido mundialmente principalmente pelo filme “*Spirited Away*”, quando ganhou o prémio de Melhor Animação nos Óscares de 2003.

Muitas das suas personagens principais são jovens e têm sempre um companheiro ao seu lado nas suas aventuras, que tanto são um animal ou um espírito, sendo assim as companhias especiais que possuem “poderes mágicos” que o seu humano não tem. Wilford e Stevenson (2018) também mencionam esta questão na sua obra:

(...) Às vezes os animais são espíritos, ou os espíritos aparecem como animais. No xintoísmo, os *kami* são os deuses, forças ou espíritos que habitam e são inseparáveis da natureza; alguns dos filmes de Miyazaki apresentam *kami* explicitamente (*Princess Mononoke*, *Spirited Away*), outros de forma implícita ou sugestiva (*My Neighbour Totoro*, *Ponyo*). (...) (p. 39)

A primeira grande semelhança com os filmes de Miyazaki é precisamente esta ligação de Atari com os cães, mais propriamente com Spots e Chief. O rapaz, que não consegue aceitar a separação com o seu cão Spots, imposta pelo seu tio, parte em aventura para a ilha do lixo onde todos os cães expulsos da cidade se encontram. Lá consegue, com a ajuda da matilha (ver anexo 27), descobrir não só o seu cão-guarda Spots, como um novo cão-guarda, Chief, que descobre ser irmão de Spots. Atari sai da ilha com o propósito de provar a todos na cidade que o seu tio está errado e que devem voltar a respeitar, amar e cuidar os seus animais urgentemente. Quando Atari consegue estabelecer ligação em direto com a cidade toda resolve declamar um poema que explica esta relação com os amigos canídeos. Estes que estão desde sempre do lado dos humanos, tanto para os maus como para os bons momentos, e os humanos, à primeira adversidade não procuram querer arranjar solução para os curar e resolvem expulsá-los das suas vidas injustamente. Mas no fim tudo é resolvido e todos os cães voltam às suas famílias. Atari ganha imensos novos amigos canídeos e consegue trazer novamente paz e o respeito que sempre reinou naquela cidade entre humanos e animais. Esta será a segunda grande semelhança com os filmes de Miyazaki, pois este demonstrou sempre na sua obra um grande respeito pelos animais, Cavallaro (2015) explica isso mesmo:

(...) as obras de Miyazaki testemunham o seu profundo respeito pelos animais na medida em que eles remetem à prática indígena da narrativa de contar histórias (ou

seja, narração de histórias através de imagens), impregnado na cultura japonesa por muitos séculos. Um exemplo clássico desta arte é o Chōjū-jinbutsu-giga (“Caricaturas de pessoas animais”), também conhecido como Pergaminhos de Brincar com Animais ou Pergaminhos de Brincar Animais e Humanos: uma série de pinturas dos séculos XII e XIII atribuído ao monge Toba Sōjō (nascido como Kakuyū; 1053-1140). (...) Os animais continuaram a desempenhar um papel importante na história da narrativa visual além da obra-prima de Toba, abrindo caminho para desenvolvimentos modernos em manga e anime. Atributos de animais agora são mais notáveis nos companheiros, guias e mascotes.” (p. 23)

Também é demonstrado na obra de Miyazaki a ignorância humana por uma falsa ideia de que é a raça dominante. Aqui a outra grande semelhança em *Isle of Dogs* é traduzido através de um dos principais antagonistas da história, que é a mão direita do tio de Atari, o presidente da câmara Kobayashi. Major-Domo é um homem cruel e horrível, e o espetador percebe isso ao longo do filme com muitas das suas ações, mas principalmente por envenenar os pensamentos do presidente persuadindo-o a executar medidas tão severas contra os cães da cidade, ficando perto de conseguir alcançar o seu principal objetivo - o extermínio da raça canina. É a categoria de homem que prefere derrubar todas as árvores ao seu redor para construir mais e mais prédios ou fábricas, ignorando que para existir precisa sempre da natureza e da vida animal ao seu redor. É este convívio entre espécies e o respeito pelas diferentes raças que deve existir e não o contrário. Se não existisse a cumplicidade entre Atari e o seu amigo cão toda uma raça se extinguiu e, conseqüentemente, outras raças também. Além disso, e como é proferido por Cavallaro (2015):

O conselho de Miyazaki é sábio, mas poucas pessoas provavelmente o levarão a sério. Isto é porque o mito de domínio sobre a natureza reforça a crença de que a nossa espécie é superior a outros animais (...). Miyazaki desmascara esse mito, lembrando-nos que somos todos, em primeiro lugar, animais (...). (p. 22)

Em *Isle of dogs* as temáticas de um jovem estável e, sobretudo, imaginativo, também são importantes para o desenvolvimento do filme. Aqui mais uma semelhança com a obra de Miyazaki surge, pois, todas as personagens são confrontadas com obstáculos ao longo da jornada, mas estes, por ainda serem jovens e a sua mente ser saudável e fértil, conseguem arranjar soluções, reagir rápido às complicações e ainda enfrentar tudo com um sorriso na cara, em vez de paralisar com medo e esconder. E estando sempre presente ao seu lado, os seus amigos, companheiros, espíritos ou animais para os ajudar. Como Cavallaro (2015) explica, com o exemplo de um filme de Miyazaki:

Ao dramatizar a jornada de autodescoberta do seu protagonista, *Spirited Away* também exemplifica as respostas distintas dos jovens a situações ameaçadoras e assustadoras. As crianças sabem como refazer esses cenários em proveito próprio, transformando o medo numa fonte de prazer, ou mesmo num jogo. O jogo, nesse aspeto, possui um poder único de juntar o medo e o prazer juntos como companheiros naturais. (...)” (pp 50-51)

O que salta à primeira vista neste filme é a sua técnica. Anderson resolveu retomar a uma técnica de animação que explorara e tinha realizado noutro filme, o *stop-motion*. Conceber um filme desta forma não é tarefa fácil, não só devido aos custos, mas também à precisão e rigor que este exige. *Isle of dogs* conseguiu ultrapassar tudo isso e tornar a sua técnica ainda mais fluente do que se esperava. Anderson sempre teve um trabalho minucioso nos seus filmes, mas aqui teve de aumentar o rigor para não só passar uma mensagem exata e limpa, mas também fixar o seu estilo. Para além dos habituais profissionais do audiovisual, neste tipo de animação em *stop-motion*, foram precisos muitos mais elementos da equipa técnica para a sua execução, incluindo quem constrói os bonecos (ou marionetas) para serem animados, como também quem cria os cenários com todos os pormenores necessários, entre tantos outros. É um trabalho de equipa que visa dar vida às ideias do realizador tornando esta visão criativa real, que não foi apenas do realizador, mas sim de todos os envolvidos nas diversas tarefas.

Para realizar este filme Anderson quis ir às raízes da sua inspiração, algo que lhe remete à nostalgia da infância e o fez querer reviver esses momentos. Anderson quis transmitir as mesmas sensações não só às crianças, mas também aos adultos que vejam este filme ao usar elementos fantásticos através dos bonecos (ou marionetas) em vez de atores. Wilford e Stevenson (2018) explicam isso mesmo:

Mas porquê *stop-motion*? Anderson diz que foi inspirado a experimentar os meios de comunicação devido às suas memórias de infância dos especiais de Natal na televisão, especialmente os que foram feitos pela Rankin/Bass Productions. Estes especiais de Natal - incluindo *Rudolph, The Red-Nosed Reindeer* (1964), *The Little Drummer Boy* (1968) e o nosso favorito pessoal, *The Life and Adventures of Santa Claus* (1985) - são uma tradição anual na televisão americana desde a década de 1960. (p. 14)

A ideia de explorar *stop-motion* já teve as suas pegadas na carreira de Anderson em *Fantastic Mr. Fox* (2009). Se virmos os dois filmes pela ordem cronológica podemos constatar que existe uma evolução técnica como, por exemplo no rigor dos movimentos. Anderson queria explorar novas técnicas no seu novo filme e superar até o que aprendera ao realizar e produzir *Fantastic Mr. Fox*, ao subir para um novo patamar e testar os limites do *stop-motion*. Através das técnicas originais, Anderson foi capaz de trabalhar com materiais de maior qualidade e ir ao fundo da construção das personagens, desde textura até à fluidez dos seus movimentos. O trabalho tem vida e tem sentidos, visto que o *stop-motion* é uma técnica que exige elementos reais.

Anderson queria as suas personagens dos cães feitas para que se relacionassem com as suas personalidades, tendo pormenores que os fazem transparecer o que são, como é explicado na obra de Lauren Wilford e Ryan Stevenson (2018) ao entrevistarem Andy Gent; “(...) Segundo Andy Gent os cães no filme não eram baseados em raças específicas. ‘Nunca foi num labrador amarelo que Wes estava interessado: era sim, num cão triste’, lembra Andy; ‘As primeiras esculturas tinham um ar característico, uma sensação de desagrado que ele gostava.’” (p.80).

Os bonecos tinham um esqueleto feito de hastes de metal e juntas de esferas em aço que davam ao boneco a amplitude de movimento de um animal real. Após construírem este esqueleto, no departamento de Gent, os modeladores precisavam de estudar bem o guião para determinar quais as expressões e movimentos que este tinha de realizar a depender da cena que fossem interpretar. Os bonecos, no momento de filmar, tinham de estar aptos para fazer o necessário na devida cena sem falhar a meio, o que era muito chato, pois teriam de fotografar *frame a frame* desde o início, e uma cena com esta técnica leva imenso tempo a realizar (Wilford e Stevenson, 2019, pp.83 e 87) como se pode ver nos anexos 28 e 29.

Paralelamente a tudo isto também foi preciso construir bonecos em diferentes escalas, para se conseguir construir a cena conforme o frame desejado. Por exemplo, para filmar um plano pormenor, basta aproximarmo-nos com a câmara ou fazer um *zoom* no assunto que queremos filmar. Numa produção de animação clássica, à mão ou em digital, basta desenharmos esse plano pormenor. Neste caso estamos perante uma animação em *stop-motion*, portanto todas as hipóteses que referi não são aplicadas neste sentido. A solução, voltando ao exemplo de um plano pormenor, seria de criar versões dos bonecos em maior escala de onde queremos captar esse pormenor. Indo por outro exemplo, se quisermos fazer um plano geral os bonecos seriam menores e o ambiente à volta mais trabalhado e ampliado, pois é o que vai ser mais captado (ver anexo 30). Aqui o trabalho também é realizado pelo departamento de Arte e dependendo das diferentes escalas o material de que são feitos os bonecos também varia, como Wilford e Stevenson (2018) explicam:

Em *Isle of Dogs*, os bonecos vêm em três escalas principais. Os bonecos de grande escala, usados em vistas mais próximas, são totalmente articulados - são manipulados com ombros esféricos, espinhas flexíveis e, no caso dos cães, armaduras faciais expressivas. Os bonecos de média escala, são usados em vistas mais amplas, têm corpo rígido, com membros móveis e cabeças giratórias. Às vezes, um adereço de pano é feito para bonecos de média escala, mas, em alguns casos, o adereço pode ser pintado diretamente no corpo rígido. Os bonecos menores tendem a ser de borracha mais macios, com uma armadura simples e dobrável - eles são usados em cenas de extremas longas distâncias. (...) Os bonecos maiores definem a escala para todo o filme. (...) Atari compartilha a maioria das suas cenas com os cães - o tamanho destes determinam o seu o que também ajudou a determinar a escala de Kobayashi o outro carácter humano. (pp. 88 e 90)

Spots, o primeiro cão guarda de Atari, é branco, e Cheif, o futuro cão-guarda, é preto. Os cães que acompanham o protagonista nesta história, e que descobrem serem irmãos, são o oposto um do outro, mas tornam-se únicos com as suas cores idênticas (pois no final ficam ambos de pelagem branca apenas com diferenças na cor do nariz, sendo rosa o de Spots e preto o de Chief) abraçando a sua irmandade (ver anexo 31).

Os animais mergulham em tintas que são misturas de castanhos, cremes, e a variante entre as mais claras ou mais escuras (ver anexo 32). Mas para além dos animais e dos humanos o filme invoca cores como o castanho através da ilha do lixo/cães, onde os animais

abandonados habitam a demonstrar a decadência do animal outrora adorado e agora ameaçado pela ação humana.

O castanho é resultado da mistura de todas as cores. Até mesmo se misturarmos qualquer outra cor com o preto acabamos sempre por ter castanho. Infelizmente as conotações associadas a esta cor são geralmente negativas. Como Heller (2018) explica na sua obra; “A maioria dos conceitos encarados como ‘tipicamente castanhos’ são empregados de maneira negativa. Eis aí o sombrio passado político da cor castanha. O castanho é tido também como feio e vulgar. É a cor da preguiça e da imbecilidade.” (p. 255)

É uma cor que está presente em tudo à nossa volta, e no filme é tingido sobretudo nos elementos que querem demonstrar a putrefação da ilha e a queda da vida dos cães outrora adorados, não é de admirar que Anderson tenha escolhido uma cor tão decadente para nos relembrar do que está morto no filme, mas que será ressuscitado no final (ver anexo 33).

A ilha difere da cidade em muitos aspetos e isso também nos é indicado pelas cores do vermelho da cidade. Com estas cores também temos o cinzento. Quando Atari começa a criar laços com Chief, e este com ele, e quando Atari volta-se a reunir com Spots o filme começa a ficar menos castanho.

Como referido anteriormente, os cães não têm raças definidas, eles são destacados pelas suas personalidades distintas o que também traz um pouco mais de cor e encanto às cenas que são nevoeiradas de castanho. Como Heller (2018) descreve; “(...) o castanho é a cor de tudo que é sem personalidade, pequeno-burguês, sem imaginação, monótono e sem encanto.” (p. 258)

O castanho ao lado de outras retira-lhes o brilho. Como Heller (2018) explica; “Por isso o castanho é a cor do anti erotismo.” (p. 256), o castanho retira o carácter de qualquer cor que acompanhe. Por isso é que o cinzento entra em conjunto com o vermelho da cidade e com o castanho da ilha. Neste caso o castanho adapta-se ao cinzento e juntos descrevem a ilha do lixo onde os cães foram deixados, que até estes tiveram que se adaptar a um novo lugar e um novo estado de vida para sobreviverem. Como Heller (2018) descreve na seguinte afirmação sobre o castanho; “A própria cor castanha não somente tem um efeito adaptativo, como também retira a força de todas as cores. Perto do castanho, até mesmo o vermelho fica apagado; o azul perde a sua claridade, o amarelo perde o seu brilho.” (p. 258)

O castanho sendo a mistura de várias cores escuras dão origem a este isolamento cromático, e com o preto são consideradas as principais cores com conotações negativas. Isto remete-nos também a putrefação, dejetos e tudo o que é ou está sujo, no fundo, ao que é lixo e desperdício, que são os principais elementos da ilha. Como também é descrito por Heller (2018); “O apodrecimento gera a cor castanha, por isso essa cor é, em sentido real e simbólico, a cor da decomposição e do intragável. Na natureza é a cor do que fica murcho, a definir; é a cor do outono.” (p. 256)

Qualquer espetador que tem algum carinho pelos cães consegue sentir rancor pelo antagonista Kobayashi, o presidente da câmara, quando este despreza-os e literalmente os

atira como lixo para fora da cidade. Esta ação reflecte-se no modo como este governa a cidade. A solução que Kobayashi arranja para prevenir que a doença se espalhe é obrigar os cidadãos a separarem-se dos seus companheiros como aconteceu com Atari e Spots sem estes terem qualquer poder de escolha, apenas obedecendo às ordens rígidas e cruéis do presidente. Também é de notar a falta de vontade do município por procurar uma solução e até mesmo, quando existe uma, de rejeitá-la, como quando um cientista descobre uma cura para esta doença da raça canina e pretende avançar com a vacinação, mas o presidente prefere que os cães continuem onde estão e manda executar o homicídio do cientista e destruir tudo o que prove a existência de tal cura. E o castanho representa isso mesmo, como é também descrito por Heller (2018); “O castanho corporifica todos os ideais do nacional-socialismo: é uma cor > da brutalidade, > do conservadorismo e > da virilidade.” (p. 261)

Mas existem também conotações positivas sobre esta cor. O castanho é a cor da terra e da madeira, ou seja, associada à natureza. No final do filme vemos Spots com a sua cadela amada e a ninhada num memorial que está coberto por uma árvore com um grande tronco, representando assim uma nova vida que é o que acontece com Spots, que deixa de ser o guarda-costas de Atari, passando esse cargo para Chief, para desempenhar o papel de pai. Depois do tudo o que já lutou para manter o seu dono e a matilha da ilha protegidos dos cães robôs enviados pelo governo, Spots procura paz e estabilidade com a sua família (ver anexo 34). Esta cor também representa a seriedade, maturidade, estabilidade e responsabilidade, precisamente por ter este carácter forte e vigoroso. Como Heller (2018) também descreve na sua obra; “Às coisas que não delicadas por natureza, que são coisas resistentes, chamamos de ‘robustas’; essa palavra provém de rotbraun, castanho-avermelhado. E existe alguma cor mais robusta que o castanho?” (p. 259)

Como sempre nos foi entregue em cada composição artística do diretor, as paletas de cores escolhidas para os filmes são direccionadas para a intenção dos mesmos e dando assim destaque. Neste filme as cores que sobressaem são o castanho, o vermelho e o cinzento. Esta última é a cor intermédia entre o branco e o preto. O cinzento é considerado a cor da neutralidade, elegância e sofisticação e também pode significar a ausência de emoção. Tudo características que definem tanto a cidade como a ilha neste filme, que com o vermelho e o castanho, respetivamente, elevam as suas outras definições. Como também é especificado por Wilford e Severson (2018) na sua obra sobre o filme:

(...) Em muitas cenas, Wes trabalha com uma paleta extraordinariamente saturada sem precedentes nos seus trabalhos anteriores - até, em algumas sequências, namoriscando com um visual de filme a preto e branco, executado totalmente na câmara com um *set* de *design*: relva e pedras prateadas, nuvens cinza-escuras, céu branco, um cão preto e um rapaz de fato espacial prateado. (p. 129)

Isle of Dogs é um filme onde as cores roubam a beleza da história, figurativamente. Tanto como vimos no castanho, que nenhuma cor ao lado dele consegue brilhar, aqui o cinzento é por si só pouco aclamativo. Como é uma cor intermediária o cinzento pode assumir várias tonalidades e por essa razão pode apresentar características do branco, apresentando-se como cinzento-claro, mas também ficar cinzento escuro com uma pitada de preto, ficando assim

esta mais escura e profunda. Como Heller (2018) também refere na sua obra; “O cinza é uma cor sem força. No cinza, o nobre branco está sujo e o poderoso preto está enfraquecido. O cinza não é o meio-termo dourado, é simplesmente medíocre. O cinza é o velho, sem nenhum embelezamento.” (p. 269). Além disso é uma cor que dá bem com tudo por ter este valor intermédio, não é nem totalmente branco, nem preto.

Como referido anteriormente vemos o cinzento presente em ambos os cenários, como no castanho da ilha e no vermelho da cidade. O castanho na ilha tem como um dos significados o que apodrece, o que está sujo e tem mau odor, e para completar, o cinzento ainda acrescenta a intenção do que cheira a ranço e intensifica a deterioração (ver anexo 35), como Heller (2018) refere; “Cinza é também a cor do mofo. Por isso, maus odores são associados à cor cinza, pensamos em decomposição. O cinzento é a cor > do intragável.” (p. 281).

O cinzento serve para fomentar a carência da sociedade, e neste filme é precisamente isso, uma sociedade que segue religiosamente as ordens e regras exageradas do presidente. Está presente não só na miséria que os cães vivem na ilha, como também no fanatismo da população da cidade. Em nenhum dos locais existe qualquer alegria, em vez disso há lugar para desilusão, solidão e confinamento. Como também é descrito por Heller (2018) sobre o cinzento:

Existem também os “tempos cinzentos”, expressão que se usa em sentido figurado. O “quotidiano cinzento” ou a “rotina cinzenta” são sombrios e aborrecidos também nos dias de sol. A cor do tempo hostil passa a ser, em sentido figurado, a cor do não amistoso. (pp. 270-271)

Penso que Anderson pretendia mesmo demonstrar um quotidiano fastidioso no filme para fazer par com a austeridade imposta pelo presidente na sociedade que se encontra tão sombria. Mas nem a cidade como a ilha estão sempre nesta cor, como já referi muitas vezes também esta é acompanhada pelo vermelho e pelo castanho (as que se destacam mais) mas também por outras mais cores que ajudam a construir melhor o cenário para cada cena e espaço onde decorre a ação. Quando aparece um plano geral da cidade as cores que mais sobressaem são o preto, cinzento e vermelho, com apontamentos de branco e amarelo devido à da iluminação da cidade (ver anexo 36). Nas cenas no laboratório as cores que saltam mais à vista são o branco e apontamentos de preto e cinzento (ver anexo 37). Mas está sempre a cor cinzenta, como podemos ver nesta entrevista a Paul Harrod na obra de Lauren Wilford e Ryan Stevenson (2018), durante a produção do filme:

Cada secção do filme possui uma paleta própria - regiões diferentes, zonas diferentes (...). O código de barras dirá quais paletas regionais predominam sobre as outras quando o filme é tirado na totalidade. Algumas paletas ainda não foram totalmente decididas; algumas zonas não foram construídas. Por enquanto, os cinzas e os neutros ainda parecem estar a vencer tudo. O cimento cinzento para fábricas e estacionamento abandonados; cinzas de carvão escuro para formações rochosas vulcânicas; um branco manchado de nicotina para laboratórios e estúdios de transmissão de televisão. (...) (p. 129)

O cinzento adquire tantas facetas que todas as personagens inevitavelmente estão relacionadas a ela, e Heller (2018) afirma o seguinte; “O cinza simboliza falta de sensibilidade ou, pelo menos, sentimentos inacessíveis.” (p. 273). Como grande exemplo desta afirmação temos o presidente Kobayashi, que foi insensível em relação aos cães e às pessoas que gostavam da sua companhia ao afastá-los, minimizando a raça canina. Percebemos que este os substituiu pelos gatos que são sempre caracterizados nas histórias como os animais malvados que só querem atrapalhar a vida do cão e gostam sempre de acompanhar as ações malvadas dos seus donos (ver anexo 38).

Como no castanho, nem tudo é negativo no cinzento. Os animais em *Isle of Dogs*, após serem abandonados pelos humanos e de se sentirem ameaçados, temporariamente sentiram a necessidade de camuflarem-se para se esconderem deles, ou dos outros animais da ilha. Por essa razão é que também a pelagem está sempre suja e despenteada. No fim do filme, quando tudo volta ao normal, e os cães se reúnem com as suas famílias, a sua pelagem volta às suas características originais que os fazia distinguir uns dos outros como também ficam mais brilhantes e com um aspeto mais saudável. Isso remete-nos à seguinte citação de Wilford e Stevenson (2018); “(...) As personagens tendem a vestir-se de branco, creme, prata, cinza e preto. Os cães são brancos sujos, pretos, cinzentos, castanhos avermelhados, bege e cor de mel. (...)” (p. 129) Chief é o melhor exemplo desta camuflagem, com a história que este nos conta sobre a sua vida. Depois de se separar dos seus irmãos da ninhada e de começar a vaguear pelas ruas a sua pelagem começa a escurecer e a tornar-se completamente diferente dos seus irmãos e com isso consegue esconder-se nas sombras para roubar comida nas ruas e até mesmo na ilha cheia de lixo. Quando Chief começa a permitir afeto de Atari, de alguém que gradualmente foi a ganhar a sua confiança, este é lavado e penteado. Com isto descobre-se que tem bastantes semelhanças com o tão procurado e adorado cão de guarda Spots. O que os difere é que Spots tem a pelagem totalmente branco e tem o nariz rosado, enquanto que Chief ainda tem um pontilhado de preto pela sua pelagem branca e o nariz preto (ver anexo 31). Esta questão do cinzento, preto e castanho como pertencentes a cores que ajudam na camuflagem no mundo animal também é afirmado por Heller (2018) na sua obra:

No mundo animal, o cinza é a cor preferida para a camuflagem. Muitos animais são cinzentos, sobretudo os noturnos. Todos os animais que voam durante a noite – corujas, morcegos, traças, mosquitos – são cinzentos. Os maiores animais da terra, o elefante e a baleia, também são cinzas. Até o tamanho torna-se invisível com o cinza – quase ninguém descreverá uma baleia como uma “enorme ratazana cinzenta”, mas essa é a cor da baleia. As nossas denominações das cores são sempre norteadas pelo que parece mais adequado.” (p. 272)

Durante todo o filme Atari está vestido de cinzento (numa espécie de fato espacial). Terá Anderson escolhido esta cor para o jovem rapaz por este se encontrar de luto pelo seu cão atirado para a *Trash Island*? E por ser obrigado a seguir estas ordens severas e radicais impingidas pelo seu tio? Na minha opinião penso que não foi por acaso esta escolha da cor (ver anexo 39). Já no capítulo anterior, sobre *The Grand Budapest Hotel*, a cor violeta tinha a mesma conotação e mais uma vez Heller (2018) refere esta conexão de uma cor com o luto na sua obra e penso que se encaixa aqui bem; “Qualquer um pode escolher o cinza por estar

de luto. Em períodos de luto não existem cores prediletas. Então o cinza é a expressão do luto, não do carácter.” (p. 273)

No final, o presidente Kobayashi, que estava prestes a soltar um veneno na ilha dos cães aniquilando assim toda a raça canina, é interrompido pelo destemido sobrinho. Este revela o que restou do antídoto descoberto pelo cientista, que foi envenenado a pedido do presidente, e à frente de todos o injecta em Spots, que estava sempre a espirrar, como muitos outros cães devido à doença. Logo naquele momento, de forma espontânea, o cão começa a dar sinais de melhoria provando assim que afinal havia cura e que não havia necessidade de os cães terem passado por todo aquele sofrimento. Atari faz um discurso perante todos os cidadãos, aproveitando que está em direto na televisão, e após de ler um poema a descrever tudo pelo que passou na ilha dos cães resolve dar uma oportunidade ao tio perdoando-o, pois este o acolheu mesmo quando era um órfão, depois do acidente (ver anexo 40). Aqui um dos significados positivos da cor cinzenta destaca-se, e é em relação ao facto de Atari estar a agir com a cabeça, a ser racional e justo, ao contrário do tio que funciona em função da raiva, frustração e inveja que o rodeia. Como Heller (2018) refere; “A cor da reflexão é a cor da teoria. Na substância cinzenta do cérebro jaz a compreensão. (...)” (p. 271)

O tio fica comovido e percebe os erros que cometeu, de seguida resolve desfazer o que prometera o que faz enfurecer Major-Domo, o principal antagonista que esteve por trás de todas as decisões tomadas pelo tio neste governo corrupto, e que ainda odeia mais os cães. Depois disto há uma grande discussão entre Kobayashi e Major-Domo na qual Spots tenta intrometer-se e acaba por ficar ferido, assim como também Atari que acaba por levar com algo na cabeça. Nesta cena as cores que se destacam são as principais do filme; o castanho, cinzento e vermelho, junto a estas cores também temos o preto. Todas elas em conjunto significam todo o culminar de atrocidades que acontece e é como Heller (2018) descreve sobre este conjunto de cores; “Cinza-preto-castanho é o acorde de feio, do repelente, do hostil, > do antipático, do mau – tudo o que é mau se agrupa aqui.” (p. 271).

Todos vão a correr para o hospital e aqui Atari é submetido a uma cirurgia, que aparentava estar a ser bem-sucedida, até ocorrer um imprevisto. O seu único rim tem uma falha e o outro não existe devido ao acidente que teve no comboio há uns anos. O tio toma iniciativa e diz que doa um dos seus para salvar o seu sobrinho (ver anexo 41). Depois desta confusão, e de já ter acordado da cirurgia, Atari é declarado como sendo o próximo presidente da cidade. O seu tio, bem como Major-Domo e os restantes políticos associados ao seu mandato, são presos.

Tudo volta à vida tranquila e confortável que antes reinava nesta cidade, onde os cães e humanos convivem em harmonia. Aqui as cores começam a ser mais luminosas dando a entender que tudo está finalmente bem, destacando-se o vermelho, mas também o rosa das flores de cerejeira. Atari já não está mais de cinzento dando fim ao luto que fazia desde o início através do seu fato cinzento de astronauta. Agora veste um quimono vermelho com um padrão de círculos pretos e uma camisola de padrão a preto e branco em ziguezague (ver anexo 51). Quando questionado a Atari qual a punição apropriada a quem maltrata os cães, e depois de muitos sugerirem pena de morte, este responde que essa é uma decisão extrema e

sugere antes a realização de serviços comunitários durante um prazo de trinta dias, para além de uma multa de 250 mil ienes. Atari é a pessoa indicada para o cargo de presidente, que não é severo, mas pune, de forma consciente, para quem maltrata um humano ou animal. Assim reina a paz, na cidade de Megasaki.

4. O Vermelho dos três filmes

É inevitável reparar que o vermelho está presente nos três filmes de Anderson, aqui apresentados na dissertação, como também não se pode negar que esta cor está presente no nosso dia a dia, constantemente, em todo o lado. O vermelho, de uma forma geral e perceptível, significa paixão, energia, agitação e violência. O oposto ao vermelho é o azul, que é uma cor considerada fria e calma. Também, como menciona Heller (2018) na sua obra; “(...) é ativo, é dinâmico (...)” (p. 72), mas carrega esta ambiguidade de significados, ora representa o amor e paixão, como representa o ódio e o enfurecimento e em todos os três filmes retratados nesta dissertação se consegue perceber como estes temas estão presentes.

Em *Moonrise Kingdom* o ódio é sentido pelos protagonistas por não serem compreendidos pelos adultos e por estes interromperem o seu caminho para a felicidade, que procuram. Este ódio é descarregado em diversos momentos, como quando os escutistas (Khaki), que foram incumbidos de encontrar o seu colega Sam, os enfrentam com armas com o objetivo de assustar o casal e assim convencê-los a voltar para casa. Mas mal sabiam estes que Suzy tinha consigo uma tesoura. Consumida pela raiva, esta atira-a acertando num dos escutistas. No meio deste incidente o cão, do grupo Khaki, também é atingido, pois aparece deitado no chão de língua de fora e com sangue pelo corpo (ver anexo 42, 43 e 44). Mais à frente no filme, quando os escutistas percebem que não precisam de estar contra o Sam, mas sim de apoiá-lo eles resolvem encontrar-se com outro grupo de escoteiros onde com o primo Ben (interpretado por Jason Schwartzman) para realizar a cerimónia matrimonial do jovem casal Sam e Suzy. Quando estes saem da capela vão diretamente para um barco à vela para assim se afastarem dali e começar uma vida nova. Mas algo os faz voltar, pois, Suzy esquece-se dos seus poderosos binóculos. Sam corre para a capela para os procurar. De seguida surge um plano de ponto de vista, através dos binóculos, do escoteiro que fora anteriormente atingido pela tesoura de Suzy. Este está enfurecido e ainda considera Sam uma ameaça, portanto, como vingança, resolve denunciá-lo e começa a gritar depois de Sam, já farto dos seus jogos, ter começado aos murros na ferida do escutista que vestia uma bata branca e estava numa tenda dos primeiros socorros (ver anexo 45).

Em *The Grand Budapest Hotel* a raiva e o ódio é expressa ao longo do filme pela aura do regime em que a história se passa, uma semelhança ao regime Nazi. Mas existem momentos pontuais onde podemos observar alguma violência, como, por exemplo, na fuga de Gustave H. da prisão, há uma luta entre os guardas e os prisioneiros, e um deles resolve sacrificar-se para a fuga dos outros. O cenário final é visto com corpos estendidos no chão e sangue à volta (ver anexo 46). Grande parte dos momentos onde envolve violência são sempre protagonizados pelos dois antagonistas da história, Dimitri e Jopling. Jopling é um executor e assistente de Dimitri, ele aparece na leitura do testamento da Madame D. e com Dimitri trocam uns quantos murros com Gustave H. e Zero, onde podemos também visualizar logo sangue a escorrer dos seus narizes (ver anexo 47). Além disso Jopling vai a realizar as suas execuções ao longo da história incluindo a de Kovac (o advogado), cortando os seus dedos (ver anexo 48), e o seu gato, que foi atirado pela janela. Mas até a morte de Jopling é violenta, pois este é empurrado por Zero de um precipício coberto de neve. Tanto Dimitri como Joplin estão vestidos de preto e as suas ações violentas resultam em sangue, vermelho.

Aqui existe um acorde cromático entre estas duas cores que significam a violência e o mal, como também é descrito por Heller (2018):

Ao vermos os acordes cromáticos do amor e do ódio, fica especialmente claro que as cores citadas em segundo e em terceiro lugar manifestam a avaliação moral desses sentimentos. O amor é vermelho, em segundo lugar vem o gentil cor-de-rosa, O ódio é vermelho; em segundo lugar vem o preto, epítome do mal. Desse modo, o vermelho do amor transforma-se, acompanhado do preto, em ódio > Preto. (p. 54)

Já em *Isle of Dogs* estes sentimentos e atos violentos são vistos nas ações do tio e presidente da câmara, Kobayashi, e do seu braço direito Major-Domo. Logo no início do filme, na ilha, vemos que o grupo de Chief entra em conflito com a outra matilha e o resultado desta luta são muitos olhos negros e feridas. Quando Atari interrompe o discurso do presidente e começa a discursar a verdade, Kobayashi vira-se para a câmara e os seus olhos ficam vermelhos de raiva (ver anexo 49). Depois vemos sangue quando Spots sai da luta com ferimentos (ver anexo 50) também quando assistimos à operação (ver anexo 41). Mas em todo o filme é visto o vermelho nas roupas (ver anexo 51) e principalmente na arquitetura (ver anexo 52). Pois, esta cor está presente na cultura oriental na construção de templos e em edifícios de madeira mais antigos (ver anexo 53). No fundo, em espaços religiosos ou que de alguma maneira são de refúgio.

O vermelho tem este poder sobre os espaços. Em alguns lugares pode transmitir segurança e conforto ou até mesmo luxo e *glamour*, e noutros lugares pode transmitir inquietação, irritação e confusão. O que neste caso, no filme *Isle of dogs*, também mostra esta ambiguidade. A cidade no filme poderá transmitir para os cães uma sensação de conforto por ser a casa deles e não a ilha, mas quando vemos as cenas do presidente este sentimento de conforto desaparece e transforma-se em agressividade. Em *The Grand Budapest Hotel*, vemos vermelho nos corredores do hotel e na grande carpete que cobre o salão de entrada, dando assim a sensação de requinte e elegância para quem chega (ver anexo 54). Heller (2018) explica este impacto do vermelho em espaços fechados:

Outros efeitos espetaculares do vermelho como cor de um ambiente continuarão a ser descritos: ambientes vermelhos fazem com que as pessoas se tornem agressivas. Quando Antonioni dirigiu o seu filme *O Deserto Vermelho* – um filme com uma cor totalmente artificial, fora do habitual – a cantina em que os atores se alimentavam também foi pintada de vermelho, o que teria levado todo o *set* de filmagem a uma disposição mais agressiva. Só quando a cantina foi pintada de verde é que a paz teria voltado a reinar. Tais relatos parecem plausíveis, afinal de contas, o vermelho é a cor da agressividade. Porém, se pensarmos melhor a respeito, perceberemos que as pessoas frequentemente encontram-se em ambientes vermelhos sem se tornarem agressivas. Os teatros de ópera, tradicionalmente, são decorados em vermelho, com poltronas e paredes atapetadas de vermelho. Há também os salões vermelhos dos palácios barrocos, que também criam um ambiente muito agradável. Nos bares, são comuns as salas de estar vermelhas, muito mais aconchegantes que as azuis. (...) (p. 77)

O vermelho, utilizado em excesso, pode provocar nervosismo e ansiedade, pois é uma cor poderosa. Quando alguém se sente com raiva fica um pouco mais vermelho, assim como também acontece quando se fica mais nervoso. São emoções que nos faz acelerar a circulação do sangue no corpo e que estimula o nosso sistema nervoso. Estas emoções são mais refletidas por gestos e falas com personagens humanas, mas em animação são expressas mais exageradamente através das cores. Como quando Tracy Walker de *Isle of Dogs*, a estudante de intercâmbio de Ohio, e que está do lado dos cães, encontra-se a ouvir Atari a discursar e este refere que ela é atraente, Tracy fica logo com um rosado/avermelhado nas suas bochechas (ver anexo 55). Podemos confirmar isso mesmo através da afirmação de Heller (2018):

Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue altera-se, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controlo sobre a razão, “vê-se tudo vermelho”. (...) (p. 54)

O que nos remete então para o outro grande significado desta cor; o vermelho é a cor do fogo, do calor, do romance e da paixão, da juventude e da emoção. E vemos tudo isso expresso nos três filmes. Em *Moonrise Kingdom* a paixão do jovem casal, Sam e Suzy, que os faz querer fugir e aventurar-se, mas também o amor secreto entre a mãe de Suzy e o polícia, como o coração partido do pai de Suzy, e a paixoneta do chefe de escoteiros. Em *Isle of Dogs* o amor (de amizade) entre o jovem Atari pelos seus companheiros cães, Spots e Chief. Além disso também existem os casais caninos Chief e Nutmeg, e Spots e Peppermint. E nos humanos temos o carinho que Kobayashi sente pelo sobrinho Atari, e este que tem uma paixoneta por Tracy, que é recíproca.

Já em *The Grande Budapest Hotel*, esta cor é representada através do amor mais sério e ardente entre o jovem casal Zero e Agatha, que com a coragem de ambos conseguem salvar Gustave H. e enfrentar uma época de tensão criada pelo regime (ver anexo 56). Mas também poderemos ver esta cor nas muitas relações de Gustave H. e a amizade com Zero. Aqui o vermelho também está um pouco presente no quadro “Boy with a Apple”, que todos tanto desejam possuir e que, pelo que percebemos no desenvolver da história, é muito valioso. Após saber que lhe foi herdado o quadro por Madame D., Gustave e Zero resolvem levá-lo mesmo sabendo que Dimitri não concordará. Para disfarçar o vazio do quadro na parede os dois resolvem colocar outro no seu lugar, mas este tem um tema bastante erótico, a preto e branco com um toque de vermelho (ver anexo 57).

O vermelho também conjuga-se com o rosa e o violeta neste filme nas caixas e nos doces de Mendel's, que dá aquele toque suave, delicado e saboroso aos bolos. Tudo isto sugere o amor e elegância dos doces que dá vontade de os devorar, ou apenas de os admirar (ver anexo 58). São os doces perfeitos para oferecer a uma pessoa adorada demonstrando assim os seus sentimentos, como, por exemplo uma caixa de bombons, uma rosa ou um postal em forma de coração. As cores vermelho e rosa são perfeitos para demonstrar isso mesmo, como também é descrito por Heller (2018); (...) Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados

acreditam que todo o seu sangue aflui ao coração. Também é assim em relação às rosas-vermelhas e ao papel de carta vermelho: logo sugerem o amor” (p. 54) Durante este filme vemos esta forte ligação de rosa, violeta e vermelho.

Também é presente esta ligação do rosa e vermelho em *Moonrise Kingdom*, através do vestido de Suzy (ver anexo 6), e em *Isle of Dogs*, na árvore de cerejeira japonesa quando vemos Chief e a sua companheira debaixo de um templo com os seus recém-nascidos (ver anexo 34 e 53). Esta ligação das cores rosa, violeta e vermelho é descrito também na obra de Heller (2018):

Vermelho-violeta-rosa, esse é o acorde típico da sedução, da sexualidade. Ao amor pertence o delicado rosa, quanto mais fortemente o amor se associar à sexualidade, mais fortemente entra em jogo o violeta. O violeta encontra-se, em termos morais, entre o bem e o mal; é a cor da ambivalência, pois ele oscila entre o vermelho e o azul. Violeta é também a cor da decadência, porque ele tende ao preto. O violeta ressalta o erotismo do vermelho como nenhuma outra cor. (p. 68)

O vermelho também representa a força das personagens principais quando enfrentam as adversidades, no fundo, o que impulsiona o enredo de cada filme. Vemos a força nos dois jovens Sam e Suzy, em quererem encontrar o seu espaço e a sua liberdade. Vemos a força dos amigos Gustave H. e Zero em querer que tudo volte à normalidade e que o hotel bem como a imagem de Gustave H., continuem com boa reputação. Também vemos força em Atari, que está determinado em encontrar o seu cão Spots, então luta até ao fim para o conseguir. Esta força do vermelho também é referida por Heller (2018); “O vermelho dá força. Por isso os guerreiros usavam vermelho ou pintavam-se com essa cor.” (p. 66).

Como mencionei anteriormente, o vermelho é quente. O vermelho dá um aconchego ao espaço, como já foi mencionado, e em *The Grand Budapest Hotel*, onde o branco da neve reina, as cores rosa, violeta e vermelho dão este conforto. Quando entramos neste hotel, após vermos o cenário gélido exterior, qualquer espetador fica com vontade de passar lá uma noite. Além disso toda a decoração convida-nos a isso mesmo. Heller (2018) menciona esta característica calorosa do vermelho; “Nos países frios, onde se procura o calor, a cor vermelha tem conotações positivas. (...)” (p. 57).

Outro pormenor com vermelho encontra-se no Narrador, interpretado pelo ator Bob Balaban em *Moonrise Kingdom*, que tem sempre consigo um casaco vermelho e um gorro verde, é uma personagem misteriosa ao longo do filme (ver anexo 59). Não sabemos ao certo quem é, mas pelo que nos é apresentado é que conhece bem a ilha e tanto informa os espetadores, como a Sam, sobre os seus “quatro cantos”.

CONCLUSÃO

Em vários pontos se chega à conclusão depois desta pesquisa e discussão de ideias. Uma será então que estas cores destes três filmes, mesmo as de *Isle of Dogs*, são sempre, no seu conjunto, cores coloridas que ajudam a interpretar a autenticidade, a *quirkness*, a complexidade e a adversidade deste mundo de Anderson com as suas personagens e histórias. São cores que para as descrever precisaríamos de usar poesia.

Para cada filme escolhi falar de duas cores que se sobressaíam mais, mas se formos ao detalhe ainda teríamos muitas mais cores para discutir, o que resultaria numa dissertação para cada filme com todas as que nelas se encontram.

A cor pode adquirir inúmeros sentidos para a sua interpretação e a conjugação de cores diferentes também. No que lhe concerne, pode ganhar novas formas de ser interpretado, caso dito nos filmes que trabalhei. As cores nos três filmes complementam-se, mas isso não é o único elemento que podemos retirar. O violeta e o rosa de *The Grand Budapest Hotel* captam a nossa primeira apreensão e podemos fazer a analogia de que a combinação das duas cores corresponde a uma tradução de um cenário e história mais romântica, a mesma coisa acontece com o castanho e o vermelho em *The Isle of Dogs* que nos oferece um clima intenso e violento, mas faço este exame com o vermelho visto ter a cor que está presente nos três filmes que tem precisamente essa mutação de significados quando conjugada às restantes cores que pintam o filme. Esta múltipla leitura das cores também é explicada por Albers (2013):

Em primeiro lugar, deve-se aprender que uma única cor evoca inúmeras leituras. Em vez de aplicar mecanicamente ou simplesmente implicar leis e regras de harmonia de cores, efeitos de cores distintos são produzidos – por meio de reconhecimento da interação da cor – fazendo, por exemplo, duas cores muito diferentes parecidas ou quase iguais. (p.1)

Assim, como por vezes nos faltam palavras para exprimir sentimentos, tudo se torna mais complicado quando tentamos evocá-los através de outras maneiras, onde poderão ser caracterizadas. Mas nas cores tudo parece se relativizar, aliás, por vezes, nas nossas cabeças acabamos por associar um certo sentimento a uma certa cor diretamente. Apesar de os filmes nos serem “oferecidos” para que possamos jogar com o que sentimos a interpretar através do ambiente e do cenário incluído no filme, num conceito geral, acabamos sempre por chegar a uma mesma conclusão no que toca aos sentimentos evocados nos filmes. Anderson decidiu ir mais longe e usar as cores para extrair do público os sentimentos desejados e criar uma narrativa onde a cor tem um papel crucial. Assim Anderson manipula todo o filme para que haja um consentimento entre as emoções e a cor que as, ajuda a invocar. Algo que também é explicado por Martin (2005) na sua obra sobre a realidade estética e valor afetivo:

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se se refletir nem, *não realista* (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. (p.31)

E Anderson, assim como muitos realizadores da nova geração, recorreu à cor desafiando os conceitos de uma antiguidade da história do cinema. Ainda que Anderson faça parte da mais jovem geração de autores de cinema, quando houve a transição dos filmes a preto e branco para os filmes a cores esta trouxe consigo vantagens e desvantagens, sobretudo para os velhos realizadores onde a sua obra carregava consigo uma maior dramatização das cenas entre os emissores para os recetores devido à ausência da cor. Esse marco levou a uma proximidade da realidade o que familiarizou mais o público com a história. Mas autores como Anderson decidiram usar esse motivo para explorar ainda mais o conceito de mensagem do filme o que torna os seus filmes tridimensionais no que toca aos fatores emocionais e psicológicos. Este papel do criador, em relação à cor, é também explicado por Martin (2005):

Sem se cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece, portanto, que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma *fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica*, tal como preto e branco transpõe e dramatiza a luz. (p.89)

Anderson não é mais que um dos imensos realizadores do cinema dos nossos dias que ganhou um lugar entre os nomes mais importantes da indústria. Anderson é um dos poucos autores que consegue juntar a curiosidade do enredo com a beleza dos cenários e isso só enriquece o seu trabalho. A discussão da pertinência do seu uso cromático distinto em cada filme levou-me a perceber a importância da cor no mundo do cinema e o impacto da mesma. Por este motivo surgiu esta minha indagação e interesse por estudar a sua importância.

O novo filme de Wes Anderson, *French Dispatch*, tinha como prevista a data de lançamento para 24 de julho de 2020 nos Estados Unidos após ser adiada devido à atual pandemia mundial. Contará com os seus costumes veteranos Bill Murray, Tilda Swinton, Frances McDormand, Adrien Brody, Jason Schwartzman e, como não deixaria de faltar, Owen Wilson, mas também inclui algumas estreias como Timothée Chalamet, Benicio del Toro, Jeffrey Wright, Elizabeth Moss entre muitos outros nomes. O seu enredo irá surpreender-nos, mas o filme já deu certezas que desafiará os fortes costumes de Anderson como jogo cromático. Será que haverá novos caminhos em relação à paleta de cores? Apenas nos resta esperar pelo resultado da nova obra de Wes Anderson.

BIBLIOGRAFIA

Albers, J. (2013). *Interaction of color*. New Haven Connecticut: Yale University Press.

Anderson W. & Guinness H. (2014). *For your consideration – The Grand Budapest Hotel – Best Original Screenplay*. Released by Twentieth Century Fox © 2014 Twentieth Century Fox. Retrieved from <https://screenplayed.com/scriptlibrary/the-grand-budapest-hotel-2014>

Barnes S. (2017), “Design Lover Reveals Striking Color Palettes of Beloved TV Shows, Films, and Music Videos.” My Modern Met. Retrieved from <https://mymodernmet.com/color-palette-maniac/>

Bradshaw, P. at The Guardian. (2012). *Moonrise Kingdom-review*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2012/may/24/moonrise-kingdom-review>

Brody R. (2012). “Loving Moonrise Kingdom for the Right Reasons,” NewYorker.com. <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/loving-moorise-kingdom-for-the-right-reasons>

Calhoun, D. at TimeOut (2014). *Wes Anderson interview: “I always used to have at least two desserts a day. Now I have only one”* Retrieved from <https://www.timeout.com/newyork/film/wes-anderson-interview-i-always-used-to-have-at-least-two-desserts-a-day-now-i-have-only-one>

Cavallaro, D. (2015). *Hayao Miyazaki's world picture*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

- Collins, J. at Film Theory Goes to the Movies (1993). *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*. Edited by Jim Collins, Hillary Radner and Ava Preacher Collins. Nova York: Routledge, 242-243.
- Collin, R. at The Telegraph (2014). *Wes Anderson Interview*. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10644172/Wes-Anderson-interview.html>
- Colloff, P. at Texas Monthly (1998). *The New Kids – Owen Wilson and Wes Anderson*. Edition May. Retrieved from <http://www.texasmonthly.com/articles/the-new-kids-wes-anderson-and-owen-wilson/>
- CraftRevolution (June 07, 2005) “Difinition of Indie”. Urban Dictionary, N°2. Retrieved from: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=indie>
- Desplechin, A. at Interview Magazine (2009). *Wes Anderson*. Retrieved from <http://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson/>
- Dicionário de Cambridge (2020). “Difinition of Dandy” Cambridge Dictionary. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/dandy>
- Dilley, W. (2017). *The cinema of Wes Anderson: bringing nostalgia to life*. London: Wallflower Press.
- Doss, E. (2011) Makes Me Laugh, Makes Me Cry: Feelings and American. *American Art*, Vol. 25, No. 3 (Fall 2011), pp. 2-8 / Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.1086/663948>
- Ebert R. (host), Scorsese M. (guest host), (January 26, 2000). "Roger Ebert and Martin Scorsese - 10 Best Films of the '90s". At 02:34 Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=YsUm4bJATb4&t=156s>

- Elsaesser, T. at *The Persistence of Hollywood* (2012). *Auteurism Today: Signature Products, Concept-Authors and Access for All: Avatar*. Nova York: Routledge, 364, cap. 21, nota de rodapé 5.
- Fabiny, S. & Copeland, G. (2019). *Who was Norman Rockwell*. New York: Penguin Workshop.
- Fellini, F. (1976). *Fellini on Fellini*. Londres: Eyre Methuen.
- Giacomantonio, M. (1976). *Os meios audiovisuais*. Lisboa: Edições 70.
- Gooch, J. at Peter C. Kunze. (2014) *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indie-wood Icon*, “Objects/Desire/Oedipus: Wes Anderson as Late-Capitalist Auteur”. New York: Palgrave Macmillan.
- Greif M., Ross K., and Tortorici D. (2010) *What was the Hipster? A Sociological Investigation*. Brooklyn, NY: n+1 Foundation, 4-9.
- Gross, T. at NPR.org (2012). *Wes Anderson: Creating a singular kingdom*. Retrieved from <http://www.npr.org/2012/05/29/153913922/wesaderson-creating-a-singular-kingdom>
- Heller, E. (2018). *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Holmes D., Ingam R. (1998). *François Truffaut*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, 11.
- Khatchatourian, Maane (March 6, 2014). "Wes Anderson: 12 Fun Facts About His Movies". *Variety*. Retrieved 2017-09-11. <https://variety.com/2014/film/news/12-fun-facts-about-wes-anderson-movies-1201127189/>
- King, G. (2005) *American Independent Cinema*. Londres: IB Tauris, cap. 4, 165-196.

- Leland J. (2004). *Hip: The History*. Nova York: HarperCollins, 10.
- MacDowell, J. at American Independent Cinema: Indie, Indiewood, and Beyond (2013) *Quirky: Buzzword or Sensibility?* Edited by Geoff King, Claire Molloy, and Yannis Tzioumakis. London: Routledge, cap. 4.
- Marner, T. St. John. (1981) *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- Martin, M. (2005) *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Mayshark, J. (2007). *Post-Pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Westport, CT: praeger.
- Mecklenburg V. McCord (2010). *Telling stories: Norman Rockwell from the collections of George Lucas and Steven Spielberg*. Abrams, 20.
- Navarro, Francesc (2006). *História de Arte – Rocóco Neoclássico Romântico*. (João Quina Edições, Trad. e Rev. Lit.). (Vol.14). Lisboa: Salvat.
- Newman, Michael Z. (2011) *Indie: An American Film Culture*. Nova York: Columbia University Press.
- Newman, Michael Z. at American Independent Cinema: Indie, Indiewood e Beyond (2013). *Movies for Hipsters*. Edited by Geoff King, Claire Molloy and Yannis Tzioumakis. London: Routledge, 71-73.
- Parasuco, Trey (November 22, 2007). “Difinition of Hipster”. Urban Dictionary, Nº5. Retreived from: <https://www.urbandictionary.com/author.php?author=Trey%20Parasuco>
- Schiermer Andersen, B. (2014). “Late-Modern Hipsters: New tendencies in Popular Culture”, *Acta Sociologica* 57: 2 (2014): 169-170

Wachtell, J. at Good is Magazine (2008) *The Director's Director*. Retrieved from <https://www.good.is/articles/the-directors-director>

Wilford, L. & Stevenson, R. (2018). *The Wes Anderson collection: Isle of dogs*. New York: Abrams.

Zweig, S., Anderson, W. & Bell, A. (2014). *The society of the crossed keys: selections from the writings of Stefan Zweig, inspirations for the Grand*. London: Pushkin Press.

FILMOGRAFIA

BOTTLE ROCKET. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Polly Platt e Cynthia Hargrave. EUA: Columbia Pictures e Gracie Films (1996) VHS.

THE ROYAL TENENBAUMS. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Wes Anderson, Barry Mendel e Scott Rudin. EUA: Touchstone Pictures e American Empirical Pictures (2001), DVD.

THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Wes Anderson, Barry Mendel e Scott Rudin. EUA: Touchstone Pictures e American Empirical Pictures (2004), DVD.

THE DARJEELING LIMITED. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Wes Anderson, Scott Rudin, Roman Coppola e Lydia Dean Pilcher. EUA: Fox Searchlight Pictures, Dune Entertainment (2007), DVD.

FANTASTIC MR. FOX. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Allison Abbate, Scott Rudin, Wes Anderson e Jeremy Dawson. EUA: American Empirical Pictures (2009), DVD.

MOONRISE KINGDOM. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Wes Anderson, Scott Rudin, Steven Rales e Jeremy Dawson. EUA: American Empirical Pictures (2012), DVD.

THE GRAND BUDAPEST HOTEL. Dirigido por Wes Anderson. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Wes Anderson, Scott Rudin, Steven Rales e Jeremy Dawson. EUA: Fox Searchlight Pictures (2014), DVD.

ISLE OF DOGS. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Wes Anderson, Scott Rudin, Steven Rales e Jeremy Dawson. EUA: Fox Searchlight Pictures (2018), DVD.

LES QUATRE CENTS COUPS. Dirigido por François Truffaut. Produzido por François Truffaut e Georges Charlot. França: Les Films du Carrosse (1959), Rolo Filme.

RUSHMORE. Dirigido por Wes Anderson. Produzido por Barry Mendel e Paul Schiff. EUA: Touchstone Pictures e American Empirical Pictures (1998), VHS.

PRINCESS MONONOKE. Dirigido por Hayao Miyazaki. Produzido por Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli (1997), VHS.

PONYO. Dirigido por Hayao Miyazaki. Produzido por Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli (2008), DVD.

MY NEIGHBOR TOTORO. Dirigido por Hayao Miyazaki. Produzido por Toru Hara. Japão: Studio Ghibli (1988), VHS.

SPIRITED AWAY. Dirigido por Hayao Miyazaki. Produzido por Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli (2001), VHS.

NAUSICAA OF THE VALLEY OF THE WIND. Dirigido por Hayao Miyazaki. Produzido por Isao Takahata. Japão: Topcraft (1984), VHS.

ANEXOS



Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4



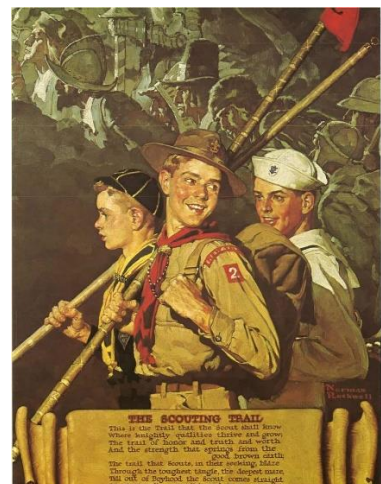
Anexo 5



Anexo 6



Anexo 7



Anexo 8



Anexo 9



Anexo 10



Anexo 11



Anexo 12



Anexo 13



Anexo 14



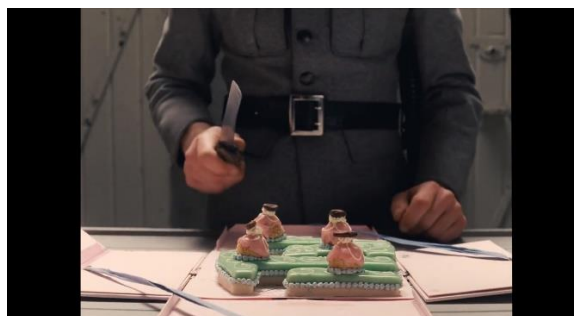
Anexo 15



Anexo 16



Anexo 17



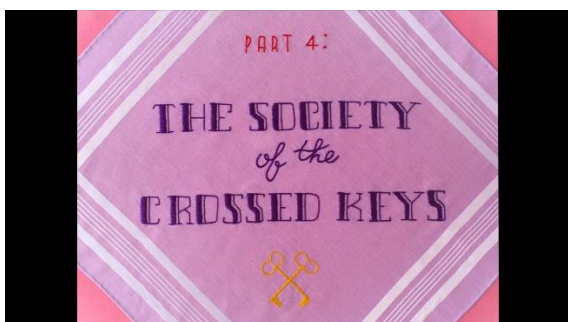
Anexo 18



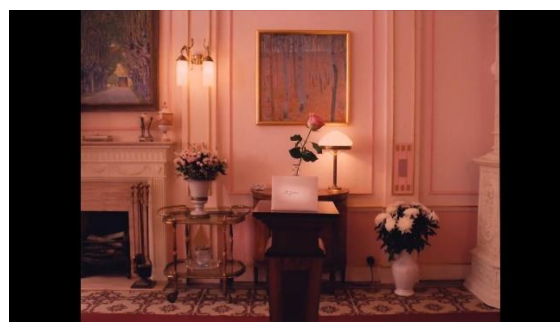
Anexo 19



Anexo 20



Anexo 21



Anexo 22



Anexo 23



Anexo 24



Anexo 25



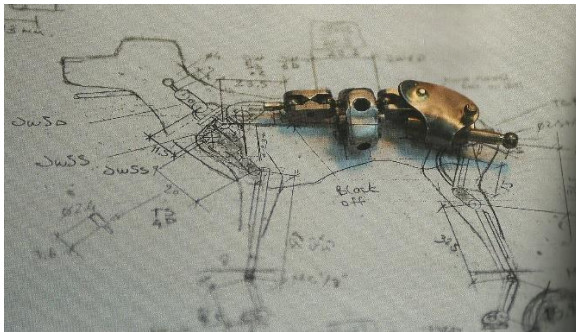
Anexo 26



Anexo 27



Anexo 28



Anexo 29



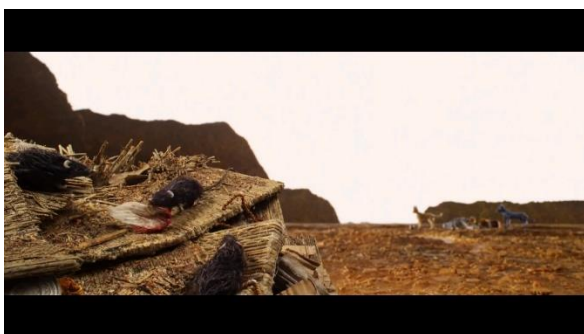
Anexo 30



Anexo 31



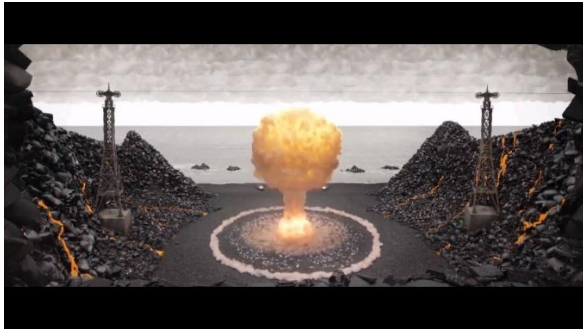
Anexo 32



Anexo 33



Anexo 34



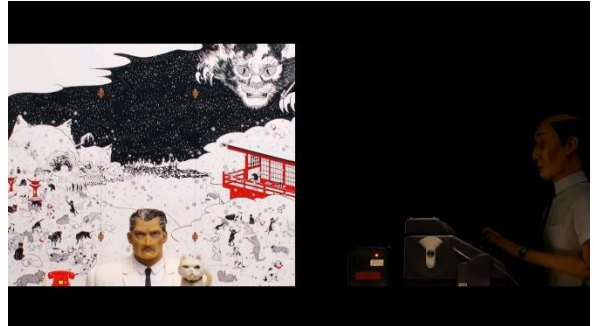
Anexo 35



Anexo 36



Anexo 37



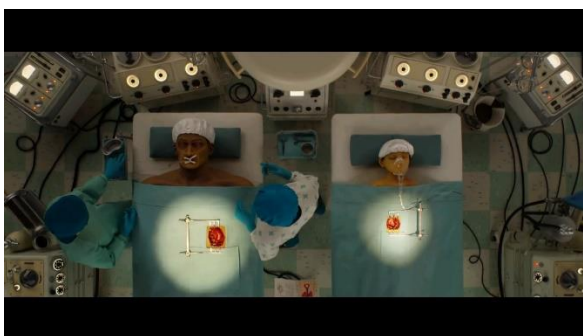
Anexo 38



Anexo 39



Anexo 40



Anexo 41



Anexo 42



Anexo 43



Anexo 44



Anexo 45



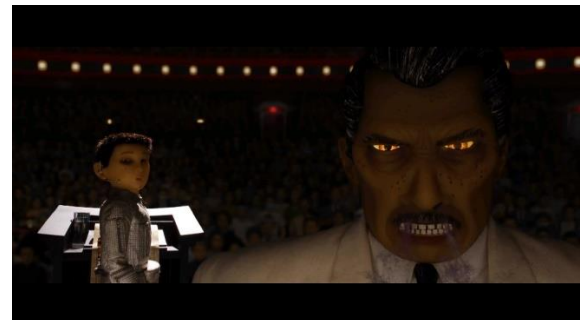
Anexo 46



Anexo 47



Anexo 48



Anexo 49



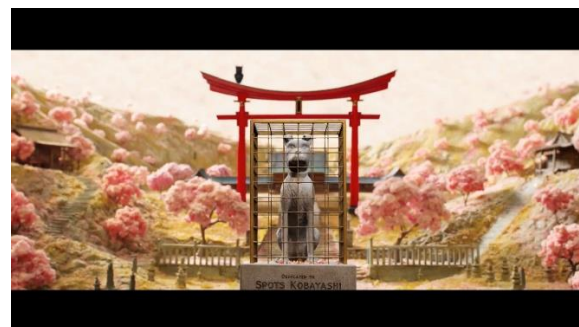
Anexo 50



Anexo 51



Anexo 52



Anexo 53



Anexo 54



Anexo 55



Anexo 56



Anexo 57



Anexo 58



Anexo 59